

PHÓ CẦN

中国戏剧

HÍ KỊCH

Trung Quốc



NHÀ XUẤT BẢN
TRUYỀN BÀ NGÔ CHÂU



NHÀ XUẤT BẢN TỔNG HỢP
THÀNH PHỐ HỒ CHÍ MINH

PHÓ CẢN

HÍ KỊCH

Trung Quốc

Người dịch: ThS. TRẦN THỊ KIM LOAN
(Giảng viên khoa Ngôn ngữ & Văn hóa Trung Quốc
Đại học Ngoại ngữ - Đại học Quốc gia Hà Nội)



**NHÀ XUẤT BẢN
TRUYỀN BÁ NGỮ CHÂU**



**NHÀ XUẤT BẢN TỔNG HỢP
THÀNH PHỐ HỒ CHÍ MINH**

HÍ KỊCH TRUNG QUỐC

Phó Cẩn

ISBN: 978-604-58-0491-9

Copyright © 2011 China Intercontinental Press.

Bất kỳ phần nào trong xuất bản phẩm này đều không được phép sao chép, lưu giữ, đưa vào hệ thống truy cập hoặc sử dụng bất kỳ hình thức, phương tiện nào để truyền tải: điện tử, cơ học, ghi âm, sao chụp, thu hình, phát tán qua mạng hoặc dưới bất kỳ hình thức nào khác nếu chưa được sự cho phép bằng văn bản của Nhà xuất bản.

Ấn bản này được xuất bản tại Việt Nam theo hợp đồng chuyển nhượng bản quyền giữa Nhà xuất bản Truyền bá Ngũ Châu, Trung Quốc và Nhà xuất bản Tổng hợp Thành phố Hồ Chí Minh, Việt Nam.



MỤC LỤC



LỜI MỞ ĐẦU5

Thời kì manh nha: Nguồn gốc hí kịch Trung Quốc9

Thờ cúng và đào kép

Thời thịnh hành
của vũ nhạc 12

Hài kịch và nghệ thuật
kể chuyện.....

**Thời kì đột phá: Hí văn đời Tống
và tạp kịch đời Nguyên**

Nam khúc hí văn đời Tống

Thời kì hưng thịnh và huy hoà
của tạp kịch đời Nguyên

Thời kì rục rở
của Quan Hán Khanh30

**Thời kì tinh tế điển nhã: Truyền kì Minh Thanh
và thời kì Côn khúc**.....45

Nhà viết kịch và sự thay đổi của Nam hí46

Trình diễn Côn sơn và khúc “Mẫu đơn đình” tinh tế 53

“Trường Sinh Điện” và “Đào Hoa Phiến”60

Lí Ngọc và sân khấu diễn xuất Côn khúc....67





Thời kì trăm hoa đua sắc:

Các loại hình hí kịch đa dạng 7

Điệu Dục Dương và sự lưu truyền
của Bang tử..... 7

Hoa nhũ tranh thặng

Từ tiểu hí đến đại hí.....

Kịch văn minh và kịch nói..... 9

Thời kì phong ba của hí kịch:

Hòa nhập với thế giới.....

Sân khấu mới..... 104

Mai Lan Phương, người đưa hí kịch ra thế giới 110

Sự cải tiến của hí kịch truyền thống
và “Dạng bản hí” 117

Kịch Trung Quốc hướng tới tương lai 133

Phụ lục: Bảng tóm tắt niên đại lịch sử Trung Quốc 143



LỜI MỞ ĐẦU

Trung Quốc là đất nước rộng lớn, nơi các hình thái hoạt động của hí kịch vô cùng phong phú, đa dạng và được phân bố khắp các vùng lãnh thổ.

Hình thức hí kịch thường gặp nhất ở Trung Quốc bây giờ là sự kết hợp giữa ca hát và biểu diễn. Đây là một hoạt động nghệ thuật mang tính đại diện và độc đáo của loại hình nghệ thuật hí kịch Trung Quốc. Hí kịch có nguồn gốc từ thế kỉ thứ XII, xuất hiện muộn hơn so với kịch cổ Hi Lạp và Ấn Độ. Trong thời gian dài trên 800 năm, hí kịch Trung Quốc vẫn giữ được những hình thái cơ bản của nó. Do vậy, trong các loại hình hí kịch được lưu truyền rộng rãi hiện nay trên thế giới, hí kịch Trung Quốc có thể vẫn là một trong những loại hình kịch có lịch sử lâu đời nhất.

Với tình tiết phong phú, cộng thêm hình thức biểu diễn giàu tính nghệ thuật, hí kịch được nhiều thế hệ người dân Trung Quốc yêu mến. Trong biểu diễn hí kịch, hình thức hư cấu được sử dụng nhiều, điệu hát được qui định bởi âm luật rất đặc biệt, lời thoại của nhân vật tuân thủ theo niêm luật thơ, trong vũ kịch còn sử dụng những thế võ trong võ thuật để tạo kịch tính khi biểu diễn.

Bốn hình thức biểu diễn cơ bản của hí kịch Trung Quốc là “xướng, niệm, tác, đả”. Những hình thức biểu diễn này dựa trên nguyên tắc hư cấu (như lên lầu, diễn viên chỉ cần làm động tác vén áo, nhấc chân; đóng mở cửa, trên sân



Trong hậu trường, diễn viên hí kịch đang hóa trang, chuẩn bị diễn xuất một vở kịch hay với gương mặt trang điểm đậm.





khẩu không có cửa, thì căn cứ theo động tác thể hiện của tay; hoặc tay diễn viên thay thế cho đạo cụ là cương ngựa hay mái chèo, phối hợp với các động tác cơ thể, có thể biểu diễn động tác cưỡi ngựa hoặc chèo thuyền), do vậy trên cơ sở tả thực với sự biến hóa và chọn lọc, làm cho các động tác của diễn viên trên sân khấu thêm mỹ miều, động tác tay, ánh mắt, cơ thể của diễn viên đều có ý nghĩa rất phong phú, tức là có tính tường thuật rất cao, thể hiện sinh động trạng thái tâm lý vui buồn yêu ghét của nội tâm nhân vật. Giọng hát và lời thoại mang tính nhạc cao đã nhấn mạnh chức năng trữ tình của hí kịch. Điều này làm cho hí kịch Trung Quốc có ưu thế đặc biệt trong việc xử lý và thể hiện tâm lý uyển chuyển, tinh tế của nhân vật trong những trạng thái phức tạp. Trong kết cấu chỉnh thể của hí kịch Trung Quốc, nhân vật chính hoàn thành vai diễn của mình thông qua làn điệu hát, đặc biệt ở những phân khúc chính sẽ có làn điệu tiết tấu dài và sự thay đổi tâm lý để lại ấn tượng sâu sắc cho người xem. Nghệ sĩ hí kịch xuất sắc thường được người xem yêu thích bởi khả năng ca hát với âm giọng đặc biệt. Hí kịch cũng có nhiều trường phái khác nhau được phân biệt bởi âm nhạc, chất giọng đặc trưng và khả năng biểu diễn trên sân khấu.

Xét trên nguyên tắc mỹ học nghệ thuật biểu diễn, sân khấu hí kịch truyền thống Trung Quốc cũng có tính hư cấu rất cao. Chỉ với một cái bàn, hai cái ghế và một vài đạo cụ đơn giản, nhưng không gian và hoạt cảnh của kịch truyền đều được giới thiệu đến khán giả thông qua nghệ thuật hư cấu trong



Nhà hát ở Bắc Kinh thời cũ. (Tranh của Thịnh Tích San)

biểu diễn cũng như ca từ, lời thoại của diễn viên. Do vậy, hí kịch có tính linh hoạt cao, có thể thay đổi hoặc di chuyển tự do. Ví dụ diễn viên đi một vòng tròn trên sân khấu là đã có thể biểu thị việc bốn ba trăm núi ngàn sông.

Sự hóa trang của các nhân vật hí kịch luôn tuân thủ theo một quy tắc nhất định. Trang phục của nhân vật lịch sử được thay đổi dựa trên cơ sở trang phục đời nhà Minh (1368 - 1644). Điều này đã thành thông lệ và dùng trong hầu như toàn bộ các nhân vật hí kịch trong các thời đại. Nhân vật hí kịch hóa trang rất đậm, đặc biệt một bộ phận nhân vật nam có gương mặt hóa trang cố định, tạo hình hơi khuếch trương nhưng độc đáo, thường có ngụ ý riêng. Ví dụ như mặt đỏ biểu thị lòng trung dũng chính nghĩa, mặt đen chỉ người thô莽 bộc trực, mặt to và trắng biểu trưng kẻ nham hiểm, xảo trá.

Hí kịch đều lấy “xướng, niệm, tác, đả” làm thủ pháp biểu diễn cơ bản, nhưng hí kịch các vùng lại phân thành các loại hình kịch khác nhau. Ranh giới của các loại hình kịch, đầu tiên là âm nhạc khác nhau, như khác nhau về tiết tấu, làn điệu, nhạc cụ đệm. Mà những sự khác nhau này lại có liên quan đến nét dị biệt về thanh điệu ở phương ngôn. Diện tích lãnh thổ Trung Quốc rộng lớn, ngôn ngữ các vùng khác nhau rất nhiều, nên để hiểu được tự sự và trữ tình của các nhân vật hí kịch thì người xem phải biết được phương ngôn của các vùng. Ngược lại khi diễn xướng, diễn viên phải sử dụng phương ngôn của từng vùng khi diễn xướng ở nơi đó. Thanh điệu và vần của phương ngôn sẽ ảnh hưởng tới tiết tấu âm nhạc ở một mức độ nào đó. Trong lịch sử Trung Quốc đã từng có hơn 300 loại hình kịch khác nhau của các vùng. Hiện vẫn còn khoảng 200 loại đang được lưu truyền. Điều này đã thể hiện được sự phong phú và sự đa dạng phong cách của hí kịch Trung Quốc.

Từ đầu thế kỉ XX, do ảnh hưởng của nghệ thuật biểu diễn phương Tây, nên ở Trung Quốc cũng xuất hiện “kịch nói” không dùng thủ thuật hát. Một



Câu chuyện tình tài tử giai nhân là chủ đề muôn thuở trên sân khấu biểu diễn.





trăm năm trở lại đây, kịch nói đã cắm rễ sâu và dung hòa với văn hóa Trung Quốc, và đây là một trong những loại hình kịch có ảnh hưởng nhiều nhất ở Trung Quốc. Sự phát triển và phồn vinh của kịch nói tăng thêm một bức tranh mới cho hí kịch Trung Quốc, làm cho nền nghệ thuật biểu diễn của Trung Quốc thêm phong phú, đa dạng ở góc nhìn toàn cảnh.



Hí kịch có thể chia làm hai loại là kịch văn và kịch võ. Kịch văn chủ yếu là “xướng, niệm, tác”. Kịch võ chủ yếu là võ đạo. Màn võ đạo náo nhiệt được trẻ em đặc biệt yêu thích.

THỜI KÌ MANH NHA: NGUỒN GỐC HÍ KỊCH TRUNG QUỐC





Thờ cúng và đào kép

Nguồn gốc hí kịch Trung Quốc có từ 2.500 năm trước. Vào giai đoạn khởi đầu của văn minh, Vu Hịch nắm quyền tương đối lớn trong bộ lạc và dòng tộc. Những điệu múa thờ cúng được biểu diễn căn cứ theo qui định nghi lễ nhất định là cách thức đặc biệt mà Vu Hịch dùng để giao tiếp với thần linh. Đó là con đường để người và trời hợp thành một, làm cho thế giới con người và thế giới thần linh huyền bí liên hệ với nhau, làm cho thế giới tinh thần của con người có đối tượng thân thiết để nương tựa. Nghệ thuật hí kịch sơ khai có quan hệ mật thiết với những nghi thức cúng tế đa dạng và phong phú ấy.

Giống như các nền văn hóa lớn nhỏ trải khắp các vùng miền trên thế giới, thời kì sơ khai của hí kịch Trung Quốc xuất hiện đồng thời cùng với sự tiến bộ của nền văn minh. Nhưng thời kì định hình của nó lại muộn hơn rất nhiều so với thời kì bắt đầu của nền văn minh. Ở Trung Quốc, hí kịch bắt đầu định hình sau thế kỉ thứ X (sau Công nguyên), muộn hơn một ngàn năm so với nền văn hóa Hi Lạp cổ và Ấn Độ cổ.

Những hoạt động hí kịch sơ khai thời Trung Quốc cổ đại vô cùng phong phú. Hoạt động hí kịch giai đoạn bắt đầu là xướng (hát), vũ (múa) cùng xuất hiện, người ta trang điểm giống hình dạng các con vật, biểu diễn bằng các



Chuông nhạc bằng đồng thau thời Chiến quốc. Chuông nhạc là nhạc cụ chủ yếu sử dụng trong nghi lễ tế tự của tầng lớp quý tộc, vương hầu.

hình thức vũ đạo và những bước đi đặc biệt trên nền nhạc đệm có tiết tấu của bộ gõ. Hình thức biểu diễn này thường có nội dung và tình tiết cố định. Trong “Kinh thi”, tuyển tập thơ ca sớm nhất của Trung Quốc viết thành sách vào thời kì Xuân Thu (770 - 476 TCN), một số lượng lớn các bài thơ, đặc biệt là ca dao dân ca của các miền Trung Quốc, đều được biểu diễn bằng hình thức ca (hát) và vũ đạo (múa), có cốt truyện, nội dung tình cảm, cụ thể là sự hợp nhất giữa văn học, âm nhạc với vũ đạo. Thời kì Chiến Quốc (475 - 221 TCN), nghi lễ thờ cúng ở miền Nam nước Sở càng làm phong phú thêm trí tưởng tượng của chúng ta về hoạt động hí kịch thời



Nhạc Lầu miếu Thành hoàng thời nhà Đường ở huyện Trùng Thành, Thiểm Tây, là nơi diễn kịch tạ ơn.

kì sơ khai. Khuất Nguyên (340 - 278 TCN), một nhà thơ nổi tiếng nước Sở đã để lại rất nhiều thơ ca có liên quan đến nghi lễ thờ cúng. Trong các bài thơ ấy, đặc biệt là bài “Cửu ca” và bài “Cửu chương”, xét về mặt nội dung, không chỉ là bài thơ ông sáng tác để giải bày tâm trạng mà còn có thể coi là kịch bản của hoạt động thờ cúng lớn của nước Sở. “Quốc Thương” trong “Cửu ca” thể hiện rõ nét nhất nghi lễ thờ cúng bao gồm các phần mang đậm tính hí kịch ở trong đó, nó là một nghi lễ truy điệu linh hồn những người đã hi sinh vì đất nước. Số lượng lớn ca dao nước Sở lưu truyền rộng rãi ở phía nam đã đại diện cho cách thức cơ bản của nghi lễ thờ cúng với qui mô lớn mà nước Sở ngày xưa thường tổ chức. Thông qua những áng thơ dài này, chúng ta dường như có thể nhìn thấy những màn múa hát tung bừng trong nghi lễ thờ cúng của người cổ đại. Câu thơ mà họ hát có nội dung cốt truyện. Vũ đạo không chỉ là ca hát thuần túy và múa trừu tượng, mà còn bao gồm các động tác mang tính biểu diễn. Những nghi lễ này chính là hình thức ban đầu của hí kịch sau này. Tuy vẫn chưa phải là hình thức nghệ thuật biểu diễn có ý nghĩa kinh điển, nhưng đã có nhân tố mà hí kịch cần trong đó.

Thời kì này, trong cung đình các nước chư hầu còn có rất nhiều đào kép diễn trò. Họ dùng những màn biểu diễn khôi hài, nực cười để làm vui lòng tầng lớp quý tộc. Đây đều là hí kịch ở trạng thái mới bắt đầu.





Thời thịnh hành của vũ nhạc

Thời nhà Hán (206 TCN - 220 SCN) là thời kì mà xã hội Trung Quốc phát triển vô cùng mạnh mẽ, các hoạt động hí kịch cung đình và dân gian bước vào một giai đoạn mới.

“Xuân cầu Thu báo”, hoạt động ca múa mang tính tế tự của hai mùa Xuân - Thu vẫn là nghi lễ không thể thiếu được từ cung đình đến dân gian. Buổi lễ long trọng trong hoàng cung và nghi lễ Tết đã có những hoạt động biểu diễn ca múa mang tính chuyên nghiệp cao. Song song với nó, nghề múa hát của thời nhà Hán cũng dần dần phát triển. Ở vùng thành thị và nông thôn cũng dần dần xuất hiện các hình thức biểu diễn chỉ để thỏa mãn nhu cầu mang tính giải trí và cũng xuất hiện nghệ nhân dân gian mưu sinh bằng nghề biểu diễn. Cung đình tổ chức biểu diễn với quy mô lớn cho nhân dân xem ở Thượng Lâm Uyển hoặc Bình Nhạc Quan, điều này cũng đã cổ vũ hoạt động biểu diễn mua vui dân gian ở một mức độ nào đó, làm cho trung tâm hoạt động biểu diễn mang tính giải trí chuyển từ cung đình ra ngoài xã hội. Cùng với giao lưu thương mại giữa Trung Quốc với các nước phương Tây ngày càng tấp nập, ca vũ, tạp kĩ của châu Âu lan truyền đến Trung Quốc. Lúc này, trung tâm chính trị Trường An của thời kì nhà Hán (nay là thành phố Tây An - tỉnh Thiểm Tây) dường như đã trở thành trung tâm hội tụ của văn hóa giải trí và nghệ thuật biểu diễn.

Thời kì nhà Hán, “bách hí” thịnh hành, trong đó bao gồm các hoạt động ca múa, hài kịch, tạp kĩ (bao gồm ảo thuật, hoặc gọi là trò phù thủy) v.v., với hình thức đa dạng nên thường được gọi là “kĩ nghệ”. Các hoạt động biểu diễn kĩ nghệ mà thời kì này còn gọi là “bách hí”, bất luận là ca vũ hay tạp kĩ đều có quan hệ mật thiết với hí kịch.



Tượng đánh trống và ca hát đời nhà Hán, miêu tả một anh hề đang biểu diễn hài kịch.

Sau thời nhà Hán, vũ nhạc phát triển đến kinh ngạc. Biểu diễn ca vũ dân gian “Đạp Dao Nương” được bắt đầu từ thời Bắc Tề (550 - 577) và thịnh hành vào đời nhà Đường là một loại hình biểu diễn điển hình. “Đạp Dao Nương” diễn về ân oán trong gia đình. Nhân vật chính là một người phụ nữ thường bị chồng đánh đập mỗi khi say rượu, cô đứng kể lể với những người qua đường về hoàn cảnh thê thảm của cô. Người chồng có tướng mạo xấu xí đánh vợ ngay trước đám đông. Người vợ bị đánh rất đau đớn. Hai diễn viên xướng họa với nhau, giống



Nhân vật hí kịch khắc họa trên gạch đời nhà Hán.

như hát kiểu “Nhi nhân chuyển” sau này, được hoàn thành bởi một vai nam, một vai nữ. Vai nam thường vừa hát, vừa múa, đôi khi còn lồng thêm lời thoại.

Từ đời nhà Hán cho đến đời nhà Đường, các hình thức ca vũ như “Đạp Dao Nương”, “Tô Mặc Già”, “Lan Lăng Vương” v.v.. dần dần định hình, văn hóa giải trí của Trung Quốc bước vào một giai đoạn mới. Thời kì Tùy - Đường (581 - 618), ca vũ cổ đại Trung Quốc phát triển tới đỉnh cao mới. Ở thành tây Đôn Hoàng, cho đến nay vẫn còn lưu lại rất nhiều bích họa, tái hiện lại diện mạo ca vũ thời ấy với sự phồn thịnh và cảm động.

Hài kịch và nghệ thuật kể chuyện

Nguồn gốc của hình thức biểu diễn hài kịch gây cười xuất hiện từ thời Tiên Tần, là hình thức biểu diễn có nội dung chính là vui đùa bởi các đào kép trong cung đình, trong lịch sử thường được gọi là “trào lộng”.

Sự xuất hiện và lưu hành của “Tham Quân hí” minh chứng cho sự phát triển tương đối cao của hí kịch Trung

Nhi nhân chuyển

Nhi nhân chuyển là một hình thức ca múa dân gian được lưu hành ở ba tỉnh đông bắc Trung Quốc và phía đông Nội Mông Cổ. Từ khi xuất hiện cho đến nay có lịch sử khoảng 300 năm. Hình thức biểu diễn của nó là: Một nam, một nữ, phục trang sắc sảo, tay cầm quạt, khăn, vừa đi vừa hát vừa múa, diễn một đoạn cốt truyện. Giọng hát cao vang, hào phóng, ca từ hài hước dí dỏm.





Bích họa Đôn Hoàng, tái hiện một cách nghệ thuật thời kì huy hoàng của nghệ thuật biểu diễn đời nhà Đường.



"Cung Nhạc Đổ", vẽ cảnh mỹ nữ trong cung đời nhà Đường dự yến tiệc và nghe tấu nhạc.

Quốc. Nội dung của “Tham Quân hí” chủ yếu là gây cười, có hai nhân vật, người bị trêu cười là Tham Quân, người trêu cười là Thương Cốt. Đến cuối đời Đường, “Tham Quân hí” phát triển thành kịch quần chúng, các tình tiết kịch có xu hướng phức tạp, nội dung cốt truyện phong phú, đa dạng hơn. Nhìn từ góc độ biểu diễn, “Tham Quân hí” tuy là gây cười, nhưng có nhân vật, có vai diễn, có cốt truyện, có cách thức của hí kịch. “Tham Quân hí” là hình thức biểu diễn bằng đối thoại và pha trò. Nó cùng với hình thức biểu diễn lấy ca vũ làm chính trong “Đạp Dao Nương” đã cấu thành nên hai hình thức kịch cơ bản trên sân diễn của lịch sử hí kịch Trung Quốc.

“Tham Quân hí” có ảnh hưởng trực tiếp đến sự hình thành của tạp kịch đời Tống - Kim. “Tham Quân hí” có nội dung chính là pha trò, làm cho người xem buồn cười, giống như biểu diễn của đào kép thời kì đầu, chủ yếu là ngẫu hứng, có thể căn cứ theo tình hình cụ thể lúc đó mà tự chế ra các màn gây cười. Hình thức biểu diễn ngẫu hứng như vậy, dần dần chuyển thành các tiết mục có nội dung tương đối cố định, từ đời Đường đến đời Tống (960 - 1279), đời Kim (1115 - 1234) được tái diễn lại nhiều lần. Từ đời Tùy - Đường, kịch hài giống như “Tham Quân hí” được phát triển rất nhanh, đã sinh ra các tiết mục biểu diễn dạng như “Lộng giả phu nhân”, “Lộng bà la môn”. Đây là tạp kịch thời kì đầu Tống - Kim. Những màn kịch gây cười chủ yếu là những biểu diễn đơn giản và ngắn gọn. Ngoài hài kịch lấy lời nói, động tác để gây cười ra, còn bao gồm tạp hí kể chuyện. Tạp kịch đời Tống - Kim đã tập hợp và cung cấp



Bích họa vẽ cảnh biểu diễn vũ nhạc, được phát hiện trong một ngôi mộ đời Tống ở Hà Nam.





Tranh "Tập kĩ hí hài đồ" đời Tống, trong tranh là nghệ nhân tập kĩ: miệng thì hát tay thì gõ trống và hai đứa trẻ bị cuốn hút bởi nghệ thuật tập kĩ.

rất nhiều tài liệu biểu diễn cho hí kịch. Về sau, khi hí kịch đã được định hình, những hình thức biểu diễn ngắn gọn hàm súc này được lồng vào những vở kịch có quy mô lớn, đã trở thành một bộ phận vô cùng sinh động.

Thời nhà Đường - Tống, những vùng như Trường An, Khai Phong và Hàng Châu đã hình thành những đô thị có quy mô tương đối lớn, kinh tế phát triển, dân số đông, đã khơi dòng cho sự xuất hiện của ngành giải trí khá quy mô, việc theo đuổi nghệ thuật biểu diễn đủ để trở thành một nghề mưu sinh. Sự cạnh tranh ác liệt của thị trường đã hình thành áp lực kinh doanh, thúc đẩy nghệ nhân không ngừng nâng cao trình độ biểu diễn nghệ thuật.

Trong hí viện (được gọi là "câu lan ngôa xá") của thời nhà Đường - Tống, thuyết sách giảng sử trở thành một phương thức giải trí được mọi người ưa thích. Đó là những tác phẩm văn học trường thiên sớm nhất viết về lịch sử Trung Quốc. Những nghệ nhân thuyết sách giảng sử này đã sáng tác kịch bản trong biểu diễn, làm cho mạch câu chuyện lịch sử ngày càng phức tạp, cầu kỳ, có quy mô của một tác phẩm hí kịch lớn cần có.

Sự truyền bá của Phật giáo có tác dụng thúc đẩy trực tiếp đối với sự xuất hiện và phổ biến của kịch bản chuyện kể xen lẫn giữa thuyết sách và giảng sử. Phật giáo lưu truyền vào Trung Quốc từ đời Đông Hán (25 - 220), và có ảnh hưởng lớn dần. Đời nhà Đường là thời kì thịnh vượng của công cuộc truyền bá tư tưởng Phật giáo, trong chùa có kinh sư và xưởng đạo sư hướng dẫn tăng ni, quần chúng đọc thuộc kinh thư, đồng thời truyền bá Phật giáo bằng cách thức giảng kinh thông thường. Các vị tăng lữ thường biên soạn kinh văn và những câu chuyện cảm động thành văn tự thông tục, dùng văn thuật lại quá trình sự việc, sau đó tô điểm thêm bằng các bài hát có vần điệu. Vì thế đã xuất hiện một văn thể đặc biệt có hát, có tự sự, được gọi là "biến văn", ví như "biến văn kinh A Di Đà", "biến văn Đại Mục Càn Liên minh gian cứu mẫu (Mục Liên cứu mẹ dưới âm gian)" v.v... Các vị tăng lữ trong quá trình kể chuyện "biến văn" đã thêm nhiều nội dung câu chuyện thông tục để tăng thêm hứng thú của người nghe, thậm chí không hề có liên quan đến kinh văn hoặc giáo lý, làm cho kể chuyện thông tục giảng tục trở thành một hình thức giải trí đại chúng đặc biệt.

Từ văn thể giữa biến văn và kể chuyện, chúng ta dường như nhìn thấy được nguồn gốc kịch bản của thuyết sách giảng sử giai đoạn Đường - Tống.



Bắc Tống “Thanh Minh thượng hà đồ” (bố cục), miêu tả cảnh sầm uất của Biện Lương, kinh thành thời Bắc Tống, phía bên trái bức tranh còn có một nhà hát bên đường.

Nhìn từ góc độ văn thể, nó tương đối gần gũi với kịch bản. Mà càng giống hơn chính là “Chư cung điệu” (điệu hát kể), một thể loại có liên quan rõ ràng đến biến văn.

“Tây Dương Kí chư cung điệu” lưu giữ các tác phẩm “Chư Cung Điệu” hoàn chỉnh nhất, tác giả Đồng Giải Nguyên (đời nhà Kim), còn gọi là “Đồng Giải Nguyên Tây Dương Kí”, thường gọi là “Đồng Tây Dương”. Sau này trở thành vở kịch kinh điển nổi tiếng “Tây Dương Kí”, mở ra mô hình câu chuyện kinh điển nhất trong lịch sử hí kịch Trung Quốc: Anh học trò trên đường đi thi gặp mỹ nữ, hai bên yêu thương nhau, cùng thể non hẹn biển, nhưng vì áp lực gia đình không thể không chia tay, cuối cùng anh học trò thi đỗ trạng nguyên, tìm gặp lại người yêu của mình. Tương ngộ, tương ái, li biệt, trùng phùng là một quá trình hoàn chỉnh của một câu chuyện mang tính hí kịch cao. Tình yêu mãnh liệt, khát vọng yêu đương của nam nữ thanh niên luôn luôn là động lực thúc đẩy phát triển tình tiết kịch, trong đó có cái ngọt ngào của tình yêu, cũng có sự đau khổ vì tình yêu bị ngăn cấm và sự nhớ nhung của sự phân li, cuối cùng là niềm hạnh phúc khi được đoàn viên, sự phong phú của tình cảm đã xác định nội hàm cảm động của câu chuyện.

Âm nhạc “Tây Dương Kí chư cung điệu” phong phú, dùng 14 loại cung điệu khác nhau, có khoảng 150 làn điệu cơ bản. Thời kì đời Tùy - Đường đã xuất hiện



Tranh lụa tập kịch đời Tống. Trong tranh là hai diễn viên nữ đang đóng vai nam. Loại hình diễn xuất nữ chuyên đóng vai nam gọi là “Tập kịch đệ tử”.





Truyện tạp kịch được khắc trên mộ ở Tắc Sơn, Sơn Tây
hình tượng sắc thái biểu cảm của các nhân vật tạp kịch được khắc họa rõ nét.

“Cung điệu”

Là danh từ âm nhạc, hí kịch thời cổ đại Trung Quốc, chỉ các điệu âm nhạc. Cung điệu khác nhau, âm điệu sẽ khác nhau. Các triều đại Trung Quốc đều căn cứ theo thứ tự cao thấp của 12 luật để định ra bảy thanh cơ bản của âm nhạc: Cung, Thương, Giác, Chủy, Vũ, Biến Cung, Biến Chủy. Lấy thanh cung làm chủ thì gọi là Cung, lấy các thanh khác làm chủ thì gọi là Điệu. Lấy bảy thanh phối với 12 luật thì được 12 cung, 72 điệu, tổng cộng 84 cung điệu. Nhưng âm nhạc dân gian không dùng đến 84 cung điệu, thường dùng chỉ có 5 cung (Tiên Lữ cung, Nam Lữ cung, Trung Lữ cung, Hoàng Chung cung, Chính cung) và 4 điệu (Đại Thạch điệu, Song điệu, Thương điệu, Việt điệu), gọi là “cửu cung điệu”.

các tác phẩm âm nhạc quy mô tương đối lớn được hình thành bởi rất nhiều các bản nhạc có làn điệu khác nhau trong cùng một cung điệu, được gọi là “Sáo Khúc” hoặc “Tổ Sáo” (tập hợp các làn điệu). Nhưng đối với việc thuật lại một câu chuyện hoàn chỉnh, phức tạp mà nói thì như vậy vẫn chưa đủ. Bởi khi biểu diễn một câu chuyện quanh co, phức tạp cần dùng đến âm nhạc giàu tính biến hóa, do vậy phải tập hợp các làn điệu không cùng cung điệu lại, hình thành nên “Chư cung điệu” (nhiều cung điệu). “Chư cung điệu” trở thành một hình thức biểu diễn mới. Trong quá trình hình thành chư cung điệu các làn điệu của đại hí khúc Đường - Tống, các từ phổ thông đời Đường - Tống và các hí khúc dân gian đều được sử dụng. Với nguồn âm nhạc phong phú như vậy thì người ta chờ đợi nhiều vào sự tuyệt vời của “Chư cung điệu”.

Chư cung điệu là kể chuyện văn học mang tính tự sự hoàn chỉnh với quy mô lớn. Từ biến văn đến chư cung điệu, nghệ thuật hí kịch hoàn chỉnh và phát triển đã được xuất hiện như vậy.

THỜI KÌ ĐỘT PHÁ: HÍ VĂN ĐỜI TỔNG VÀ TẠP KỊCH ĐỜI NGUYÊN





Nam khúc hí văn đời Tống

Hí kịch Trung Quốc thực sự định hình vào đời nhà Tống. Hình thức hí kịch đã được định hình ở trên ra đời và phát triển ở vùng Lương Chiết Lộ giàu có và sầm uất, khi đó được gọi là “Tập kịch Ôn Châu”. Nó không giống như tập kịch đời Tống - Kim. Một mặt, phương thức biểu diễn chủ yếu của tập kịch đời Tống - Kim là đối đáp trào phúng, diễn viên không đóng một vai cố định. Mặt khác, bố cục và thời lượng đều không giống nhau, tập kịch đời Tống - Kim chỉ là hài kịch nhỏ, không phải là một câu chuyện hoàn chỉnh.

Mãi đến tận đời Nam Tống (1127 - 1279), Trung Quốc mới xuất hiện cách thức diễn viên đóng vai nhân vật hí kịch, thông qua phương thức hát, đọc thoại biểu diễn hí kịch có cốt truyện hoàn chỉnh và có độ dài nhất định. Hình thức biểu diễn này lưu truyền từ đời Nam Tống cho đến tận ngày nay, cách thức cơ bản nhất của nó vẫn được kế thừa. Mô hình hí kịch được định hình rõ nét ở đời Nam Tống này được ra đời ở vùng Ôn Châu và lan truyền rộng rãi ở vùng Giang Nam, vì vậy được người thời đó gọi là “Nam khúc hí văn”, hay gọi tắt là “hí văn”.

Kịch bản tương đối hoàn chỉnh thời kì đầu được lưu giữ là ba loại hí kịch mà năm 1920 học giả Diệp Cung Xước phát hiện và mua được tại một tiệm đồ cổ ở Luân Đôn, bao gồm “Trương Hiệp trạng nguyên”, “Tiểu Tôn đồ”, “Hoạn môn tử đệ thác lập thân”.

“Trương Hiệp trạng nguyên” do tài nhân của Cửu Sơn Thư Hội ở Ôn Châu đời Nam Tống viết. Giai đoạn lương Tống (Nam Tống, Bắc Tống), diễn xuất hí văn ở Giang Nam vô cùng thịnh hành. Ở Vĩnh Gia - Ôn Châu vẫn còn hội văn học chuyên viết kịch bản cho biểu diễn hí kịch, gọi là Cửu Sơn Thư Hội. Hoạt động của hội rất nhộn nhịp, khi đó có một tên ác tăng tên là Tổ Kiệt được quan phủ bao che, làm điều xấu xa, các tài nhân trong thư hội ngay lập tức lấy hành vi độc ác của Tổ Kiệt viết thành kịch bản và diễn xuất, làm cho quần chúng nhân dân vùng đó vô cùng phẫn nộ, ép quan phủ không thể không đưa Tổ Kiệt ra xử tội. Kịch văn này tuy không lưu truyền lại về sau, nhưng ở một khía cạnh nào đó đã khẳng định sự tồn tại và tác dụng của hí kịch trong xã hội đương thời. Vĩnh Gia Ôn Châu không phải là thành phố trung tâm, thành viên của Cửu Sơn Thư Hội là những “tài nhân” thích viết hí văn. Vào đời Tống - Nguyên, cái gọi là “tài nhân” phần lớn chỉ những người thuộc tầng lớp dưới trong xã hội và có quan hệ mật thiết với văn nhân, những người này từ nhỏ đã được rèn luyện cách viết thơ từ ca phú, lại thường tiếp xúc với nghệ nhân múa hát, kể chuyện, nên rất thông thạo kĩ xảo viết kịch bản hí kịch. Họ đã đưa hí kịch dân gian Trung Quốc thành tác phẩm văn học, cho nên cuốn kịch bản thời kì đầu “Trương Hiệp trạng nguyên” mà chúng ta thấy hôm nay chính là kịch bản sân khấu lớn của hí kịch đã đạt tới chuẩn mực.

“Trương Hiệp trạng nguyên” viết về anh chàng thư sinh Trương Hiệp trên đường đi thi ngang qua núi Ngũ Kê gặp phải bọn cướp. Của cải của Trương Hiệp bị cướp hết còn bản thân bị thương rất nặng. Rất may anh được người con gái nghèo sống bằng nghề dệt tấm gai cứu sống. Hai người đã kết nghĩa phu thê, thề ước sống bên nhau trọn đời. Hai tháng sau khi kết hôn, Trương Hiệp lành vết thương và về kinh dự thi. Người vợ nghèo khó đã cắt mái tóc dài, bán đi năm lượng bạc để làm lộ phí cho Trương Hiệp. Trương Hiệp về kinh thi đỗ trạng nguyên, lọt vào mắt xanh nàng Vương Thắng Hoa, con gái tể tướng Vương Đức Dụng. Tuy nhiên Trương Hiệp đã từ chối hôn ước, nên Thắng Hoa bị u uất mà chết. Một phiên bản khác của câu chuyện là, người phụ nữ nghèo sau khi biết tin Trương Hiệp đỗ cao nên về kinh tìm chồng, tuy nhiên Trương Hiệp đã chê người phụ nữ nghèo “xấu xí, hèn mọn, gia cảnh bần hàn” nên đã từ chối không nhận, đồng thời kêu người đuổi cô ra khỏi cửa. Không lâu sau, Trương Hiệp bị cử đi nhậm chức ở vùng khác, trên đường đi nhậm chức đi ngang qua núi Ngũ Kê, gặp cô gái nghèo xin ăn dọc đường để trở về quê. Trương Hiệp rút kiếm định giết cô. Cô gái bị thương rơi xuống vách núi, Trương Hiệp bỏ đi không hề đếm xỉa. Về phần tể tướng Vương Đức Dụng, do trong lòng ông rất uẩn phất vì con gái yêu chết bởi sự ô nhục của Trương Hiệp nên đã chủ động xin làm cấp trên trực tiếp của Trương Hiệp. Cũng trên đường đi nhậm chức, Vương Đức Dụng đã cứu được cô gái bị trọng thương ở vách núi Ngũ Kê, sau đó nhận cô làm con gái nuôi, đưa cô gái tới nơi nhậm chức cùng mình. Sau khi Vương Đức Dụng nhậm chức xong,



Bức ảnh vở Kinh kịch “Trương Hiệp trạng nguyên”.





Trương Hiệp biết tin việc mình từ hôn năm đó đã đắc tội Vương Đức Dụng, trong lòng vô cùng hối hận, nhờ người mai mối lấy con gái của Vương Đức Dụng làm vợ. Đêm động phòng, tân nương trước mặt Trương Hiệp lại chính là người con gái nghèo năm xưa. Trương Hiệp vô cùng xấu hổ, còn người phụ nữ biết được tân lang chính là kẻ bạc tình năm xưa đã từng rũ bỏ cô, hại cô thì cũng không muốn chung sống. Vương Đức Dụng đã hòa giải, khuyên giải con gái hóa giải mối thù năm xưa, dần dần làm cho gương vỡ lại lành.

Câu chuyện “Trương Hiệp trạng nguyên” ngoắt ngoéo, quanh co, tình tiết phức tạp, uyển chuyển. Tuy nhiên toàn bộ tình cảm của câu chuyện đều hướng về người con gái nghèo yếu đuối. Ngược lại, Trương Hiệp, kẻ đồ đạt địa vị cao lại khiến người ta cười chê. Điều này đã thể hiện được sự đánh giá về đạo đức của tác giả, cũng đại diện cho xu hướng mỹ học của cả một thời đại.

Hí văn Nam Tống được lưu truyền rộng rãi. Theo các tài liệu ghi chép, tác phẩm hí văn sớm nhất còn có “Triệu Trinh Nữ Thái Nhị Lang”, “Vương Khôi phụ Quế Anh” v.v.. Chủ đề của những câu chuyện này gần giống như “Trương Hiệp trạng nguyên”, đều là những câu chuyện viết về những anh chàng phát tài rồi thay lòng đổi dạ. Sự mạnh yếu của mối quan hệ giữa nhân vật nam và nhân vật nữ rất rõ ràng. Quan điểm của người viết kịch và nghệ nhân trước sau đều đứng về phía người phụ nữ yếu đuối và những người nghèo khổ. Những tác phẩm lưu truyền trong dân gian rất được dân chúng yêu thích, ngoài sự tinh xảo về nghệ thuật ra, thước đo hay dở của nó đều dựa vào sự yêu thích của quần chúng nhân dân.

Sự xuất hiện của hí văn mà tác phẩm tiêu biểu “Trương Hiệp trạng nguyên” là một kì tích. Triều Tống giao chiến với Liêu, Kim và thất bại nhiều lần, đến tận khi nhà Tống dời đến miền Nam, phía Bắc thuộc về nhà Kim, từ đó hình thành nên bố cục hai miền nam bắc phân trị bởi Tống, Kim trong suốt 150 năm. Nhà Tống lấy Lâm An (nay là thành phố Hàng Châu tỉnh Chiết Giang) làm đô thành, thúc đẩy sự phát triển của nghề diễn xuất giải trí ở vùng này. Giáo phường (cơ quan quản lí âm nhạc thời xưa) ở trong cung đình lúc có lúc không, từng tốp từng tốp nghệ nhân được rèn luyện biểu diễn bài bản nhưng bị quản lí nghiêm ngặt trong cung đình đã đi ra ngoài xã hội để hành nghề. Như vậy họ vừa có thể nâng cao trình độ biểu diễn, đồng thời có thể kích thích sự cạnh tranh của thị trường. Điều này càng thúc đẩy sự xuất hiện của các hình thức nghệ thuật biểu diễn mang tính thương thức và sự hấp dẫn của nó. Hí văn được sinh ra trong một hoàn cảnh như vậy. Nhưng điều làm cho người ta ngạc nhiên là tuy nó vừa mới xuất hiện nhưng dường như đã có được tất cả các yếu tố cần có của hí kịch ở đỉnh cao, giống như đỉnh cao nghệ thuật được xây dựng từ một mảnh đất bằng.



Sự phân vai của hí kịch: Sinh, đán, tịnh, mặt, sũu. Mỗi vai có thể phân cụ thể hơn nữa căn cứ theo tính cách, tuổi tác và giới tính. Tranh trên lần lượt là lão sinh và hoa đán.

“Trương Hiệp trạng nguyên” đã không còn là hát nói mà là hí kịch. Kịch bản của nó không phải là thoại bản, thể loại và phương pháp kể chuyện của nó là “thể đại ngôn” điển hình. Nó có kết cấu âm nhạc hoàn chỉnh lấy nam khúc làm chủ thể, do vậy đã mở ra con đường huy hoàng ngàn năm của hí kịch Trung Quốc sau này.

Đương nhiên, rất nhiều hí văn bao gồm cả “Trương Hiệp trạng nguyên” đều có quan hệ mật thiết với văn học hát nói như thuyết sách giảng sử trong sân khấu thời nhà Đường - Tống. Hơn mười kịch bản hí văn mà chúng ta đã biết, đề tài và cốt truyện cũng như các nhân vật chính trong đó phần lớn đều được các nghệ nhân hát nói biểu diễn đi biểu diễn lại nhiều lần, đồng thời cũng chính là các tác phẩm vô cùng quen thuộc với quần chúng nhân dân. Trải qua việc gia công và cải tạo, nó nhanh chóng trở thành hí kịch từ các tác phẩm văn học hát nói. Sự phát triển của nó rất rõ ràng, dễ phân biệt.

Quan hệ kế thừa giữa hí văn và biến văn, chư cung điệu không cần phải nghi ngờ. Sự khác nhau giữa chúng là cùng kể một câu chuyện, biến văn và chư cung điệu cũng như đề tài kịch bản của các loại khác là thể tự sự, còn hí văn lại là “thể đại ngôn”. Sự khác nhau giữa thể tự sự và “thể đại ngôn” là ranh giới quan trọng nhất của hát nói và hí kịch: hát nói do một hoặc hai người tự sự, thuật lại một câu chuyện cho người nghe, người biểu diễn không hóa





"Giác sắc chế"
(Chế độ vai diễn):

Giác sắc chế là một chế độ quan trọng và đặc biệt trong biểu diễn hí kịch Trung Quốc. Nó có liên quan đến sự phân công diễn viên và tổ chức đoàn thể biểu diễn hí kịch thời kì đầu. Giác sắc chế có nguồn gốc từ Tham Quân kịch. Ban đầu có hai diễn viên biểu diễn Tham Quân kịch. Diễn viên chuyên biểu diễn vai Tham Quân được gọi là "Tham Quân sắc" (vai Tham Quân). Cùng với sự gia tăng của nhân vật trong tạp kịch và kịch viên đời Tống - Kim, đã hình thành hiện tượng nghệ sĩ đóng các vai hí kịch khác nhau, gọi chung là "Giác sắc" (vai diễn). Từ các đoàn kịch ban đầu, các diễn viên không chỉ diễn một vai cố định, lúc thì sinh giác (vai nam), lúc thì đán giác (vai nữ), hoặc mặt giác (là vai những người có tuổi tác già lão, đầu óc mù mẫm, sống trong tầng lớp thấp hèn của xã hội), tịnh giác (thường là vai những người đàn ông có tính cách, phẩm chất và diện mạo khác nhau), sữu giác (vai nam xấu xa hoặc lạnh lợi, hài hước), v.v..

thân thành nhân vật trong truyện, khi thuật lại lời nói, cử chỉ của nhân vật sử dụng đại từ nhân xưng ngôi thứ ba; hí kịch hoàn toàn ngược lại, các nghệ nhân hóa thân vào các nhân vật khác nhau trong câu chuyện, hoà mình vào thân phận nhân vật trên sân khấu, khi diễn xuất hoặc nói đều sử dụng đại từ nhân xưng ngôi thứ nhất. Cốt truyện, nhân vật hoàn toàn giống nhau, nhưng phương thức thể hiện khác nhau, sự khác nhau giữa hát nói và hí văn là rất rõ ràng.

Điều thú vị hơn là, trong kịch bản của "Trương Hiệp trạng nguyên", chúng ta vẫn có thể nhìn thấy vết tích còn lưu lại của quá trình "chư cung điệu" phát triển thành hí văn. Kịch mở màn "Trương Hiệp trạng nguyên" là biểu diễn giống như "chư cung điệu". Một diễn viên đóng vai mặt giác ra sân khấu tự giới thiệu dưới hình thức biểu diễn của "Chư cung điệu", để cho người xem "tạm ngưng ồn ào, tạm ngừng cười nói". Anh ta thuật lại quá trình sáng tác vở kịch này, vốn là viết lại từ vở kịch "Trạng nguyên Trương Hiệp truyện" thường diễn, mục đích là giành được ngôi vị cao trong thi đấu của lần thư hội này. Tuy nhiên lần này không còn biểu diễn theo phương thức "chư cung điệu" nữa mà dùng thể mới của hí kịch. Sau đó thay thế bằng một diễn viên đóng nhiều vai khác nhau lên sân khấu. Bắt đầu từ đây, kịch bản chuyển từ thể tự sự sang "thể đại ngôn". Chúng ta có thể coi đây là sự quá độ của hát nói chuyển sang hí kịch. Trong giai đoạn mà phần đông khán giả vẫn quen với thể tự sự hát nói, sự xuất hiện của hí kịch vẫn còn thiếu sự chuẩn bị về mặt tâm lí, do vậy, trước khi kịch chính bắt đầu phải có một bước đệm là điệu vô cùng dễ hiểu.

Kịch văn do diễn viên đóng các nhân vật hí kịch. Từ đời Nam Tống, hí kịch Trung Quốc đã thực hiện "Giác sắc chế" đặc biệt.

Trong kịch "Trương Hiệp trạng nguyên", năm vai diễn chính sinh, đán, tịnh, mặt, sữu đã đầy đủ, đồng thời còn có thêm vai "ngoại", là sự bổ sung thêm nhân vật cùng lên sân khấu khi các vai chính mặt, đán, sinh, v.v.. đều đã xuất hiện trên sân khấu rồi. Trong vở kịch "Trương Hiệp trạng nguyên", vai Trương Hiệp do sinh giác đóng, vai người phụ nữ nghèo do đán giác đảm nhiệm. Tuy nhiên, một diễn viên không chỉ đảm nhiệm một vai diễn trong toàn bộ vở kịch, chỉ cần không



Nam Sầu, nữ Sầu (nam xấu, nữ xấu). (Trương Kim Lương vẽ)

đồng thời xuất hiện trên sân khấu, anh ta có thể kiêm diễn tất cả các nhân vật hí kịch trong vở diễn. Trong vở kịch “Trương Hiệp trạng nguyên”, ba diễn viên mặt, tịnh, sầu đều xuất hiện với tần số cao, trong các màn khác nhau thì kiêm đóng các nhân vật hí kịch khác nhau.

Chúng ta có thể nhìn thấy một cách rõ ràng đặc điểm của “Giác sắc chế” trong kịch bản của nó. Trong rất nhiều trường hợp, vai tịnh (tịnh giác) và vai sầu (sầu giác) đều chịu trách nhiệm pha trò, nó cũng có thể coi như diễn biến của hai vai lớn là Tham Quân và Thương Cốt thời Tham Quân Kịch. Tác dụng của mặt giác trong hí văn rất lớn, anh ta phải chịu trách nhiệm “dẫn kịch”, tức là thường thoát ra ngoài kịch để giới thiệu các tình tiết cho khán giả, phát biểu bình luận, cũng có thể đóng vai có tên hoặc không có tên trong kịch. Bắt đầu từ hí văn, sự xuất hiện hoặc lời thoại của diễn viên trong kịch bản chỉ ghi chú vai, rất ít khi ghi chú nhân vật, ví dụ sẽ viết là “sinh thượng”, “đán bạch” chứ không viết là “Trương Hiệp thượng”, “Bản nữ bạch”; diễn viên phải đóng các vai khác nhau lên sân khấu cũng chỉ chú vai, còn anh ta diễn nhân vật nào, có thể thông qua việc anh ta tự giới thiệu gia môn hoặc do người khác giới thiệu nhân vật cho khán giả được biết.

“Trương Hiệp trạng nguyên” đã có hình thái mỹ thuật sân khấu điển hình của hí kịch Trung Quốc, đó chính là sự biểu diễn mang tính hư cấu của nhân vật. Biểu diễn mang tính đại diện nhất chính là nhân vật chính Trương Hiệp sau khi bị cướp và bị đánh





trọng thương, đến miếu Sơn Thần lánh nạn, đóng vai tịnh giác của thần núi trong miếu, đóng vai mặt giác của phán quan, đóng vai sừu giác của tiểu quỷ đều trở thành bối cảnh trong kịch: Trương Hiệp đi vào miếu, tịnh giác hạ lệnh cho phán quan (mặt giác) và tiểu quỷ (sừu giác) hóa thành hai cửa miếu, Trương Hiệp đẩy cửa bước vào, anh ta đẩy tay chính là mặt giác và sừu giác biến thành cửa miếu. Do bị thương, Trương Hiệp sau khi đẩy cửa vào, đóng cửa lại liền nghiêng người dựa vào tường, trên sân khấu, anh ta dựa vào cánh cửa mà sừu giác hóa thân. Tiếp theo, bản nữ về miếu, vì Trương Hiệp đang dựa vào cửa miếu, cô liền gõ cửa, gõ vào tiểu quỷ (sừu giác), tiểu quỷ liền phát ra âm thanh “thình thịch” để chỉ âm thanh gõ cửa. Khi bản nữ định đưa tay lên gõ cửa tiếp, anh ta thậm chí còn nói: “Đổi tay khác gõ vào cửa kia đi!”. Khi Trương Hiệp và bản nữ kết hôn trong miếu thần núi, mặt giác đóng vai Lí đại công, tịnh giác đóng vai Lí đại bà, sừu giác đóng vai tiểu nhị, nhưng đến khi bày rượu cưới cho lễ cưới đơn giản của họ, tiểu nhị (sừu giác) khom lưng chống tay xuống đất để làm bàn rượu. Trương Hiệp, bản nữ, Lí đại công, Lí đại bà cùng uống rượu, cái bàn liền cất lời hát: “Làm cái bàn lưng cong đầu cúi, có chén rượu nào không để cái bàn uống với”. Những biểu diễn giống như vậy, cố nhiên là có ý chen ngang gây cười, nhưng cũng thể hiện được đặc điểm bố cục sân khấu điển hình của kịch Trung Quốc. Thủ pháp mang tính giả định mà diễn viên hoàn toàn được phép sử dụng trên sân khấu, dùng biểu diễn thay thế đạo cụ phức tạp trên sân khấu, bắt đầu từ kịch văn Nam Tống kéo dài cho đến tận thế kỉ XX ngày nay.

Từ thế kỉ XX trở lại đây, các học giả nghiên cứu hí kịch Trung Quốc đều cho rằng, bắt đầu từ kịch văn, những hình thái hí kịch điển hình nhất của Trung Quốc, sử dụng các thủ pháp nhạc vũ và lời thoại để biểu diễn một câu chuyện hoàn chỉnh trước công chúng đều được gọi là “hí khúc”. Sự xuất hiện của hí văn, làm cho hí khúc của Trung Quốc hoàn thiện quá trình từ khi hình thành, đến khi phát triển và đạt đến đỉnh cao. Nếu như chúng ta coi “hí khúc” là đại diện điển hình của hí kịch Trung Quốc, thì những hí kịch nhỏ lẻ, đơn giản, tản mạn, rất nguyên thủy sẽ được coi là khúc dạo đầu và nền móng của hí kịch sau này. Thời kì nhà Minh (1368 - 1644), nhà Thanh (1616 - 1911), nghệ nhân quen dùng những tiểu kịch để biểu diễn, pha trò, để phân biệt với “đại kịch” biểu diễn các tác phẩm hoàn chỉnh, có qui mô lớn.

Thời kì hưng thịnh và huy hoàng của tạp kịch đời Nguyên

Từ thế kỉ XIII sau Công nguyên, người Mông Cổ tiêu diệt Nam Tống, xây dựng triều Nguyên (1206 - 1368). Người Mông Cổ thi hành chế độ thống trị áp bức vô cùng tàn khốc đối với người Hán, đặc biệt là người Hán ở miền nam, nhưng đời Nguyên lại trở thành thời kì quan trọng nhất trong lịch sử phát triển của hí kịch Trung Quốc.

Tạp kịch đời Nguyên thịnh hành ở các thành phố lớn như Khai Phong, Lạc Dương, Lâm An v.v.. đã trở thành những kinh thành mà hí kịch diễn ra rất sầm uất, hưng thịnh. Từ đời Đường - Tống đã bắt đầu có chế độ quan kỹ quy củ. Các thành phố lớn, bất cứ khi nào triều đình hoặc quan phủ gọi thì đều phải cung cấp các hoạt động Ca kĩ giải trí, lúc nhàn rỗi cũng cho phép họ tham gia diễn xuất nghiệp dư. Ở đời nhà Nguyên, tạp kịch trở thành hình thức diễn xuất chủ yếu nhất của họ, đặc biệt là những Ca kĩ có danh tiếng, họ đều có thể nổi tiếng thiên hạ bằng biểu diễn tạp kịch. Ngoài ra còn xuất hiện rất nhiều đoàn kịch diễn xuất lưu động, gọi là "lộ kì". Họ truyền bá tạp kịch đến các vùng khác nhau, bao gồm cả các vùng nông thôn. Thời kì biểu diễn hưng thịnh của tạp kịch đời Nguyên để lại rất nhiều tác phẩm kinh điển, trở thành đỉnh cao trong lịch sử nghệ thuật văn học Trung Quốc.

Xã hội đời nhà Nguyên không ổn định, có khá nhiều văn nhân tài hoa xuất chúng không thể tham chính hoặc không muốn tham chính, quanh năm ẩn mình trong đám nghệ nhân có địa vị xã hội thấp, viết kịch bản cho họ, do vậy vô hình dung đã làm cho nghệ thuật tạp kịch đời đó rất hưng thịnh.

Hí văn được gọi là "Nam khúc hí văn", tạp kịch đời Nguyên được gọi là "Bắc khúc tạp kịch". Từ nhà Tống đến nhà Nguyên, âm nhạc và hí kịch hai miền nam bắc Trung Quốc có sự khác nhau rõ rệt. Tuy nhiên tạp kịch đời Nguyên không phải xuất hiện do ảnh hưởng của kịch văn, âm nhạc của tạp kịch đời Nguyên rõ ràng, rành mạch, không giống



Bích họa ở chùa Quảng Thắng huyện Hồng Động tỉnh Sơn Tây, thể hiện cảnh diễn xuất tạp kịch đời Nguyên.





Tranh Thủy Lục ở chùa Bảo Ninh huyện Hữu Ngọc tỉnh Sơn Tây, thể hiện cảnh nhóm kịch mang đạo cụ, nhạc cụ trên đường biểu diễn.

như âm nhạc hí văn tùy hứng và tản mạn. Tuy đều được gọi là “tạp kịch”, nhưng tạp kịch đời Nguyên cũng không phải là sự phát triển của tạp kịch đời Tống - Kim. Tạp kịch đời Tống - Kim có chủ thể là trào phúng, gây cười, âm nhạc cũng chỉ là thứ yếu, có thể có, có thể không, độ dài của tác phẩm ngắn, không có tình tiết câu chuyện hoàn chỉnh. Tuy nhiên, nhạc vũ, tạp kịch và hát nói, tiểu kịch trào phúng đời Tống - Kim thường được quy vào tạp kịch đời Nguyên, đặc biệt khi đổi cảnh thì được xuất hiện bằng hình thức kịch trong kịch, hoặc có sự điều chỉnh bằng một vở kịch ngắn ở giữa, đôi khi cũng được dùng để lấp khoảng trống khi diễn viên thay vai diễn.

Tạp kịch đời Nguyên và Nam khúc hí văn đều bị ảnh hưởng sâu sắc của nghệ thuật hát nói giống như “Chư cung điệu”. Nếu so sánh một vài vở “Chư cung điệu” hoặc vài đoạn “Chư cung điệu” còn lưu lại với tạp kịch đời nhà Nguyên có chủ đề giống nhau, “Chư cung điệu” có độ dài tương đối dài, thể hiện bằng hình thức hát nói, mô hình dùng nhiều làn điệu không cùng cung điệu để thuật lại câu chuyện hoàn chỉnh được tạp kịch đời Nguyên kế thừa một cách khá toàn diện.

Thể lệ của tạp kịch đời Nguyên là một vở bốn màn rất điển hình, đầu tiên có thêm một đoạn đệm (đôi khi cũng có ngoại lệ, như đoạn đệm của “Thanh Sam Lệ” lại xuất hiện giữa màn một và màn hai; đoạn đệm của “Triệu Thị Cô Nhi” thêm thành màn năm, tuy nhiên màn năm tương đối ngắn gọn, có thể coi như khúc vĩ thanh). Cái gọi là bốn màn, nếu đứng từ góc độ âm nhạc, thì là bốn khúc cung điệu khác nhau. Mỗi khúc nhạc bao gồm ít thì vài làn điệu nhiều thì vài chục làn điệu khác nhau trong cùng một cung điệu, tạo thành các đoạn nhạc tương đối cố định, ở giữa sẽ có một số thay đổi, tuy nhiên chúng ta vẫn có thể nhìn thấy bố cục thống nhất ở trong đó. Sự kết nối giữa các làn điệu với nhau, bao gồm cả thứ tự trước sau đều có quy luật nhất định, chịu sự ảnh hưởng của phong cách và tiết tấu âm nhạc của các làn điệu khác nhau, có quy định rất nghiêm ngặt. Mỗi một nhóm làn điệu đều có một

làn điệu đầu tiên tương đối quen thuộc để làm bài mở đầu, ví dụ như làn điệu Chính cung điệu, thường lấy bài “Đoan chính hảo” làm bài mở đầu, làn điệu Tiên Lữ cung thường lấy bài “Điểm giáng thần” làm bài mở đầu. Cách luật của bài mở đầu ngay ngắn, khúc điệu tương đối bằng phẳng, ít biến hóa. Tên của các làn điệu thường là tên ghép của cung điệu và bài mở đầu, ví dụ làn điệu “Tiên Lữ - Điểm giáng thần”, làn điệu “Song điệu - Tân thủy lệnh” hoặc làn điệu “Hoàng Chung - Túy hoa âm” v.v.. Mỗi một nhóm làn điệu đều có khúc vĩ thanh, được gọi là “Sát vĩ” hoặc “Thu sát”. Chức năng của Sát vĩ là khúc khép lại của một nhóm làn điệu, kết thúc một phân đoạn. Đôi khi một làn điệu có vài ba khúc vĩ thanh, thứ tự được đặt là tam sát, nhị sát, nhất sát. Kết cấu âm nhạc làn điệu của tạp kịch đời Nguyên rất chặt chẽ, đồng thời luôn tuân thủ theo một trình tự nhất định từ đầu đến cuối, bài mở đầu hay khúc vĩ thanh đều là một bộ phận cấu thành hữu cơ của cả nhóm làn điệu. Còn đối với việc tạp kịch đời Nguyên thường có một đoạn đệm trước bốn màn, chúng ta có thể coi đó như là bài mở màn của hí kịch, giới thiệu bối cảnh sự kiện hoặc quan hệ nhân vật trước khi đi vào tình tiết chính của hí kịch, có thể coi là một bước đệm cần thiết.

Sự khác biệt của cung điệu chủ yếu dựa vào sự khác nhau của xoang (giai điệu của bản nhạc) và bản (nhịp, tiết tấu trong hí kịch). Điệu khác nhau hoặc tiết tấu khác nhau làm cho bản nhạc có phong cách hoàn toàn khác nhau. Khúc nhạc cùng một cung điệu có thể thể hiện không khí hí kịch khác nhau. Mỗi nhóm làn điệu cố định trên cùng một cung điệu, lời hát cũng rập vần giống nhau. Tạp kịch đời Nguyên có bốn màn với bốn nhóm làn điệu và lời hát lần lượt rập bốn vần khác nhau, tất cả trở thành một thông lệ. Bốn nhóm làn điệu rập với các vần khác nhau đều thông qua sự thay đổi của thanh vận ngôn ngữ, làm cho phong cách ngôn ngữ của toàn bộ vở kịch thể hiện sự thay đổi, theo điệu trầm bổng. Điều này thể hiện ở thời đại tạp kịch đời Nguyên, các tác giả và người biểu diễn đã sử dụng rất thành thạo các biện pháp nghệ thuật, làm tăng thêm hiệu quả của tạp kịch.

Tạp kịch đời Nguyên và Nam khúc hí văn đều có giác sắc chế rất nghiêm ngặt. Nhưng sự khác nhau giữa chúng là giác sắc chế của tạp kịch đời Nguyên lấy vai chính mặt và chính đán làm trung tâm. Tạp kịch đời Nguyên chia thành mặt bản và đán bản, diễn viên chính của mặt bản là mặt giác, diễn viên chính của đán bản là đán giác. Tạp kịch đời Nguyên chủ yếu do ca kĩ biểu diễn. Ca kĩ vừa đóng vai nữ chính diễn đán bản, cũng có thể đóng vai nam chính diễn mặt bản. Ca kĩ nổi tiếng đời Nguyên mà được ghi chép lại, những người có sở trường đóng vai mặt giác thì nhiều còn có một số nghệ nhân ưu tú còn có thể đóng cả mặt, đán, được gọi là “đán mặt song toàn”,





có nghĩa là vừa diễn mặt bản, vừa diễn đán bản thì không nhiều. Ca kĩ trong Hành viện do quan phủ lập ra là lực lượng biểu diễn chính của tạp kịch đời Nguyên. Nhưng Hành viện cũng không phải là nơi Ca kĩ tập trung biểu diễn. Hành viện thường chỉ là nơi biểu diễn của một số Ca kĩ nổi danh. Hành viện diễn xuất tạp kịch, chỉ có thể lấy một Ca kĩ làm chính, tập hợp thêm vài diễn viên phụ biểu diễn nhiều vai diễn khác nhau, khi diễn xuất sẽ làm nổi bật tác dụng của Ca kĩ chính. Toàn kịch chỉ có một người Ca kĩ hát chính. Ví dụ như “Hán cung thu” của Mã Trí Viễn, “Đổng Tô Tần” của Dật Minh đều là mặt bản, do vậy chính mặt lần lượt đóng vai chính Hán Nguyên đế và Tô Tần, bài đệm và toàn bộ bốn cảnh đều do chính mặt hát từ đầu đến cuối. “Tiển Đại Doãn trí sủng Tạ Thiên Hương” của Quan Hán Khanh và “Giang Châu Tư Mã thanh sam lệ” của Mã Trí Viễn đều là đán bản, chính đán đóng vai chính Tạ Thiên Hương và Bùi Hưng Nô, bài đệm và toàn bộ bốn cảnh đều do chính đán hát từ đầu đến cuối. Vai chính Tiết Nhân Quý trong “Tiết Nhân Quý” do vai xung mặt đóng, do anh ta không phải là chính mặt nên mặc dù toàn bộ vở kịch xoay quanh câu chuyện của anh ta nhưng không có giọng hát của anh ta. Tạp kịch đời Nguyên có một người hát chính, do vậy khi sắp xếp cho diễn viên xuất hiện ngoài sân khấu trong kịch bản, người ta phải rất chú ý đến thông lệ chỉ có một người hát chính. Vai diễn mà diễn viên chính đóng đều cần người hát, không nhất định đều là nhân vật chính trong kịch. Ví dụ như “Động Đình Hồ Liễu Nghị truyện thư” của Thượng Trọng Hiến là đán bản, chính đán đóng vai nữ chính Long Nữ ở phần đệm, màn một, ba và bốn, đến màn hai liền chuyển sang đóng vai Lôi Mẫu, một vị thần chuyên phạt trách sấm sét trên trời; hoặc chính mặt trong “Tiết Nhân Quý”, màn một diễn binh bộ thượng thư Thái Quốc Công Đỗ Như Hối, màn hai đóng vai Tiết đại bá, phụ thân Tiết Nhân Quý, màn ba đóng vai người nông dân mà đã từng chơi đùa cùng Tiết Nhân Quý thời thơ ấu, màn bốn quay lại đóng vai Tiết đại bá. Những nhân vật thứ yếu này sẽ do diễn viên đán hoặc mặt đóng vai, cũng là do sắp xếp bởi giọng hát của họ.

Biểu diễn tạp kịch đời Nguyên đã kế thừa một cách sâu sắc truyền thống và thủ pháp tinh tế của nghệ thuật biểu diễn đời Hán - Đường, kết hợp vũ đạo, tấu hài và tạp kĩ thành một thể, hình thành thủ pháp biểu diễn có hệ thống mang tính thưởng thức cao. Cùng với sự gia tăng của tầng lớp khán giả tạp kịch đời Nguyên, các gánh hát biểu diễn cũng dần dần mở rộng qui mô, những vai diễn đơn giản trước kia bắt đầu tinh tế hơn, ví dụ như vai đán đời Nguyên đã dần dần chia nhỏ thành chính đán, ngoại đán, tiểu đán, đại đán, lão đán, chà đán; vai mặt cũng chia thành chính mặt, tiểu mặt, xung mặt, phó mặt, v.v.. Sự phân hóa của các vai đồng nghĩa với nghệ thuật biểu diễn chuyên môn hóa thêm một bước, cũng thể hiện trình độ biểu diễn nghệ thuật được nâng cao. Chỉ nhìn từ góc độ phân hóa các vai diễn cũng

cho thấy nghệ thuật biểu diễn tạp kịch đời Nguyên cũng đã đạt được thành tựu rất cao.

Tác phẩm tạp kịch sáng tác vào đời Nguyên càng làm cho người ta kiêu ngạo. Ngày nay chúng ta đã không thể biết số lượng chính xác của tạp kịch đời Nguyên là bao nhiêu. Chung Tự Thành (1279 - 1360), người đời Nguyên đã ghi chép trong “Lục Quĩ Bộ” rằng, đời Nguyên có 152 người sáng tác kịch, có hơn 450 tác phẩm. Còn Giáp Trọng Minh (1343 - 1422) trong “Lục Quĩ Bộ tục biên” tiếp tục bổ sung thêm 71 tác giả sinh sống vào thời kì Nguyên - Minh, họ sáng tác được 156 các tác phẩm. Tang Mậu Tuân (1550 - 1620), người đời Minh đã biên soạn cuốn “Nguyên Khúc tuyển”, ghi chép tạp kịch của đời Nguyên có 94 loại, tạp kịch thời kỳ đầu đời Minh có 6 loại, hợp thành “Nguyên nhân bách chủng khúc”. Ngày nay, Tùy Thụ Sâm đã ghi chép được đời Nguyên và thời kỳ đầu đời Minh có 62 loại tạp kịch. Đây chỉ là những kịch bản tạp kịch đời Nguyên còn lưu giữ lại mà chúng ta có thể đọc được, nhưng chỉ với những tác phẩm này cũng đủ để nói lên thành tựu huy hoàng và phồn vinh của tạp kịch đời Nguyên Minh.

Tạp kịch không chỉ là những hoạt động biểu diễn trên sân khấu, mà kịch bản của nó cũng có tính văn học rất cao. Khi nói đến thành tựu văn học cổ đại Trung Quốc người ta thường nói “Đường Thi, Tống Từ, Nguyên Khúc”, Nguyên Khúc ở đây chính là cách gọi của tạp kịch tản khúc đời nhà Nguyên. Tạp kịch đời Nguyên là sự giao thoa giữa vận văn và tản văn, đồng thời kết hợp một cách toàn mỹ giữa vận văn và âm nhạc tạo thành thể văn tự sự dài. Tác giả kịch đã thể hiện rõ khả năng làm chủ tài tình đối với thể loại phức tạp này, đồng thời đã để lại rất nhiều câu chuyện cảm động và những nhân vật hí kịch có ấn tượng sâu sắc cho người xem. Để tài tạp kịch đời Nguyên rất rộng, được người thời đó chia thành 12 loại: một là thần tiên đạo hóa, hai là ẩn cư lạc đạo (còn được gọi là lâm tuyển khuư hách), ba là phị bào bình hốt, bốn là trung thần liệt sĩ, năm là hiếu nghĩa liêm tiết, sáu là sát gian mại gian, bảy là trưc thần cô tử, tám là bạt đao cản bóng (tức “thoát bác tạp kịch” hoặc “lục lâm tạp kịch”), chín là phong hoa tuyết nguyệt, mười là bi hoan li biệt, mười một là yên hoa phấn đại (tức “hoa đán tạp kịch”), mười hai là thần đầu quĩ diện (tức “thần phật tạp kịch”). Sự phân loại này có thể nói chưa hẳn đã chặt chẽ, nhưng cũng đủ để thấy được xu hướng sáng tác cơ bản của tác giả tạp kịch và nghệ nhân. Tác giả tạp kịch đời Nguyên nhiều, nhưng những tác giả có tính đại biểu nhất phải kể đến Quan, Vương, Mã, Bạch.

Vương chính là Vương Thực Phủ. Vương Thực Phủ là một tác giả kịch quan trọng không thể không đề cập đến. Tác phẩm nổi tiếng của ông là “Tây Sương Kí” - một trong những tác phẩm tạp kịch đời Nguyên rất đặc sắc. Ông sống vào khoảng cuối thế kỉ thứ XIII đến giữa thế kỉ XIV. Thân thế của ông





“Cổ tử từ”

Là nghệ thuật hát nói được lưu hành vào đời nhà Tống. Nó giống như thể biến văn, được cấu thành bởi vận văn và tản văn kết hợp với nhau, độ dài tương đối ngắn, mỗi bài hát chỉ khoảng 10 chương. Sở dĩ nó được đặt tên như vậy là do khi hát thường đi kèm với trống. Cổ tử từ trước kia là hình thức ca khúc nghệ thuật hát đi hát lại một từ điệu, không mang tính kể chuyện. Tác phẩm “Thương Điệp Điệp Luyến Hoa” của Triệu Lệnh Chi là bài Cổ tử từ hát nói. Toàn bộ câu chuyện được cấu thành bởi hình thức luân phiên của một đoạn tản văn hát nói và một đoạn hát từ điệu. Phần hát dùng lời bài hát “Điệp Luyến Hoa” hát đi hát lại 12 lần.

người đời sau ít ai biết đến, chỉ những người sống cùng thời với ông mới biết ông thường xuyên qua lại với Ca kĩ ở Hành viện. Giống như những nhà viết kịch đương thời, ông cũng là một người lãng tử luôn được chào đón ở chốn phong nguyệt. TẠP KỊCH mà ông sáng tác có 13 loại, trong đó các tác phẩm “Thôi Oanh Oanh Đãi Nguyệt Tây Sương Kí”, “Lữ Mông Chính Phong Tuyết Phá Dao Kí” hiện vẫn được lưu giữ. Hơn 700 năm nay những tác phẩm này luôn được biểu diễn trên sân khấu. Ngoài ra, tác phẩm “Tô Tiểu Khanh Nguyệt Dạ Phản Trà Thuyền” cũng vô cùng nổi tiếng.

Tác phẩm “Tây Sương Kí” của Vương Thực Phủ lấy đề tài từ thi tác “Oanh Oanh truyện” của thi nhân Nguyên Chân đời Đường (779 - 831), Triệu Lệnh Chi đời Tống (1061 - 1134) có cổ tử từ “Thương Điệp Điệp Luyến Hoa”, chư cung điệu của Đồng Giải Nguyên đời Kim càng làm cho bài thơ dài này diễn dịch thành một câu chuyện hoàn chỉnh và cảm động, còn TẠP KỊCH “Tây Sương Kí” của Vương Thực Phủ lại làm cho nó trở thành một tác phẩm kinh điển nổi tiếng khắp Trung Quốc.

“Tây Sương Kí” viết về bà quả phụ của Thôi tướng quốc đời Đường dắt con gái Thôi Oanh Oanh mang theo linh cữu của chồng từ kinh thành về quê an táng, dọc đường binh loạn nên tạm thời lánh nạn ở chùa Phổ Cứu. Chàng sĩ tử vào kinh thi Trương Quân Thụy dọc đường đi qua chùa Phổ Cứu, gặp Oanh Oanh ở Phật điện, kinh ngạc ngỡ tiên trên trời giáng thế, vậy là quyết định lưu lại chùa chờ thời cơ gặp gỡ Oanh Oanh. Đúng lúc có tướng cướp Tôn Phi Hổ nghe nói Oanh Oanh tướng mạo giáng trần, dẫn quân bao vây chùa, đòi cướp Oanh Oanh. Thôi phu nhân trong lúc nguy nan đã tuyên bố, nếu trong chùa có ai cứu được Oanh Oanh thì sẽ gả nàng cho người đó. Sĩ tử họ Trương liền viết thư cho người bạn thân là tướng quân Bạch Mã, thuyết phục tướng quân mang quân đến đánh đuổi bọn thảo khấu. Vòng vây được giải, tuy nhiên Thôi phu nhân chần chừ không muốn gả Thôi Oanh Oanh. Sĩ tử họ Trương do thất bại trong tình cảm nên đã bị ốm nặng. Oanh Oanh vốn đã có tình cảm với chàng Trương, trong lòng vô cùng áy náy, đã tự mình tìm đến chàng Trương, hưởng thú vui trai gái. Hơn một tháng sau đã bị Thôi phu nhân phát hiện. Dưới sự tra vấn của Thôi phu nhân, cô người hầu là Hồng Nương đã kể rõ sự tình, đồng thời khuyên Thôi phu nhân, dâm lao thì phải theo lao,



Tranh họa "Tây Sương Kí": Nhân vật nữ chính Thôi Oanh Oanh đang đọc thư người yêu, cô người hầu Hồng Nương nép sau tấm bình phong nhìn trộm.

chấp nhận cho mối nhân duyên của đôi trẻ. Thôi phu nhân bất đắc dĩ chấp nhận chuyện hôn nhân này, đồng thời nói rõ, gia đình bà là tầng lớp quan lại, sĩ tử họ Trương bắt buộc phải vào kinh thi, sau khi thi đỗ, có được quan vị mới được quay trở về chính thức đón Oanh Oanh. Trương sinh và Oanh Oanh đành phải xa nhau. Sau khi biệt li, linh hồn Oanh Oanh cũng bay theo Trương Sinh. Cuối cùng Trương Sinh qua được kì thi, cũng lấy lại được hạnh phúc cho mình và Oanh Oanh, đôi tình nhân cuối cùng cũng thành thân được với nhau.

"Tây Sương Kí" thuật lại tình cảm của đôi thanh niên nam nữ do trời sinh, tình yêu trong sáng kết hợp với văn từ hoa mỹ đã làm cho người đời sau tán tụng không ngớt. Vương Thực Phủ có sở trường dùng một số chi tiết mang tính đại diện đặc biệt để truyền đạt tình cảm không thể thể hiện bằng lời. Ví như thuật lại cảnh tương tư của Trương sinh và Oanh Oanh, hai người cận kề trong gang tấc mà không thể gần nhau, tác giả đã để cho cô người hầu Hồng Nương thông minh lanh lợi hát lên rằng: "*Trương Sinh tay cầm sách nhưng lòng không muốn đọc, Thôi Oanh Oanh tay cầm kim chỉ nhưng chẳng muốn khâu. Một người gảy những nốt nhạc buồn li biệt, một người viết những dòng thơ đoạn trường. Một người dùng bút tả sầu li biệt, một người nhờ tiếng tơ nói hộ lòng mình, cả hai đều sợ phải xa nhau*".





Trong đoạn khúc Oanh Oanh biệt li Trương sinh ở chỗ nghỉ chân ven đường, cảnh vật tự nhiên với màu sắc rực rỡ bên đường làm nổi bật nỗi lòng của nữ chủ nhân, đã trở thành những câu văn kinh điển truyền tụng hàng ngàn năm nay:

Đoan chính hảo: Trời trong xanh, cúc vàng nở đầy mặt đất, gió tây thổi mịt mù, chim nhạn bay từ Bắc về Nam. Sớm tỉnh mơ, không biết ai đã nhuộm đỏ rừng phong? Đó chính là nước mắt biệt li đã nhuộm đỏ lá phong xanh.

Cổn tú cầu: Hận tương ngộ muộn màng, oán biệt li quá sớm. Tư liễu tuy dài nhưng không thể thắt được vó ngựa phương xa. Hận không thể làm cho rừng thưa níu được ánh mặt trời. Ngựa của Trương sinh thông dong bước, xe và ta chậm chậm theo sau, vừa mới kết thúc nỗi khổ tương tư thì lại vướng ngay vào nỗi sầu li biệt. Nghe tin chàng phải đi xa, ta bàng hoàng bỏ rơi cả xuyên vàng. Dõi theo đường xa vạn dặm. Nỗi hận này ai thấu cho ta?

Vương Thực Phủ miêu tả tình yêu của Trương sinh và Oanh Oanh với quá trình và sự thay đổi tình cảm đều rất ngoắt ngoéo. Đầu tiên chỉ là Trương sinh một lòng theo đuổi Oanh Oanh, khi li biệt Oanh Oanh càng thể hiện rõ sự quyến luyến của cô: *“Trong sắc núi bốn bề, ngựa cất vó về hướng chiều tà. Mọi nỗi sầu nhân gian đều chất chứa trong lòng ta, một chiếc xe nhỏ như thế này thì làm sao chở được?”*

“Tây Sương Kí” của Vương Thực Phủ không giống như những tác phẩm tạp kịch đời Nguyên thông thường. Nó không dùng một bộ bốn màn để thuật lại câu chuyện hí kịch. Trên thực tế “Tây Sương Kí” có hai mươi màn, chia làm năm bộ. Hiện nay tác giả của bộ thứ năm là ai thì vẫn còn đang tranh luận. Nguyên nhân một phần là do tinh hoa của toàn bộ câu chuyện tập trung ở bốn bộ đầu, vì vậy ít người chú ý đến bộ thứ năm. Bất luận thế nào, từ đời Nguyên cho đến ngày nay, ở vào từng thời đại khác nhau “Tây Sương Kí” của Vương Thực Phủ cũng đều có những diễn xuất mới mẻ. Người ta dùng các hình thức khác nhau để đưa nó lên sân khấu biểu diễn.

Mã ở đây là chỉ Mã Trí Viễn. Mã Trí Viễn cũng là một tác giả hí kịch quan trọng khác ở đời Nguyên. Tác phẩm nổi tiếng của ông là “Hán Cung Thu” cũng được các tác giả biên tập “Nguyên khúc tuyển” rất coi trọng, đồng thời đưa vào quyển đầu của tuyển tập các tác phẩm hí kịch. “Hán Cung Thu” kể lại câu chuyện tình bi thương của Hán Nguyên Đế và nàng Vương Chiêu Quân. Mối tình của họ trải qua nhiều bi kịch. Vương Chiêu Quân vốn là cô gái con nhà nông bình thường, trong kì thi tuyển cung nữ may mắn được chọn vào cung,





Tranh khắc mộc “Hán Cung Thu”: Cảnh Chiêu Quân kết thân ở vùng biên cương xa xôi.

trở thành một trong vô số cung nữ hầu hạ hoàng đế. Vương Chiêu Quân không hối lộ Mao Diên Thọ - một kẻ chuyên vẽ tranh cho các phi tần của hoàng đế, do vậy Mao Diên Thọ cố ý vẽ nàng xấu xí đi, chính vì vậy nàng chưa bao giờ có cơ hội gặp gỡ Hán Nguyên Đế, vị hoàng đế luôn nhìn tranh để chọn phi tần. May mắn thay Chiêu Quân có một tuyệt chiêu là đánh đàn tì bà rất hay. Một hôm Hán Nguyên Đế du ngoạn ở hậu viên trong Hoàng cung đã bị tiếng đàn tì bà của Vương Chiêu Quân mê hoặc, liền cho vời Chiêu Quân đến, sắc đẹp của nàng làm cho Hán Nguyên Đế sửng sốt, vì thế nàng có được sự sủng ái đặc biệt của Nguyên Đế. Thủ đoạn của Mao Diên Thọ bị bại lộ, hẩn trốn

chạy khỏi cung đình đến nước láng giềng, xúi giục vua nước láng giềng là Hô Hàn Tà bắt Vương Chiêu Quân về làm thiếp, nếu không sẽ dẫn quân khai chiến. Nguyên Đế và Chiêu Quân đang thời gần bó keo sơn, nhưng các quan văn tướng võ đều không có giải pháp nào chống lại quân nước Hung Nô, vì sự yên bình cõi biên cương, Nguyên Đế đành lòng cống Chiêu Quân cho vua nước láng giềng. Sau khi Chiêu Quân đi rồi, Nguyên Đế cô đơn lẻ bóng, trong lòng đầy bi oán mà không thể thốt lên lời.

“Hán Cung Thu” là tác phẩm mặt bản, do vậy sẽ do chính mặt hát chính, nhân vật mà anh ta diễn xuất chính là vai nam chính Hán Nguyên Đế. Từ đầu đến cuối vở kịch đều là do Hán Nguyên Đế hát, không hề có cảnh Vương Chiêu Quân hát. “Hán Cung Thu” tuy là tác phẩm chỉ có một nhân vật chính nhưng nó cũng là một kinh điển bất hủ, dưới ngòi bút tài tình của Mã Trí Viễn miêu tả sự đau khổ của Hán Nguyên Đế như khóc như than. Sau khi cống Vương Chiêu Quân cho vua nước láng giềng, càng nghĩ càng cảm thấy uất ức, một đoạn “mai hoa tửu” mang giọng hát “thu giang nam” như sau:

"Than ôi, trời cuối thu mệnh mang bi thảm thê lương quá. Một vùng cỏ khô vàng, những chú thỏ đã sớm đi đón sương đông. Những con chó săn đã trút bỏ lông tơ, người thợ săn vai vác súng săn, bầy ngựa thồ chất đầy hành lí và lương thực bước đi chầm chậm, vây quanh bãi săn, tất cả đều mệnh mông như vậy, tất cả đều hoang vu như vậy. Nàng đau đớn từ biệt Hán chủ, ta cầm tay nàng rồi bước lên cầu. Nàng đi vào vùng hoang vu nơi biên ải, ta lên ngựa quay về Hàm Dương. Về Hàm Dương, tường thành hoàng cung cao vời vọi, hành lang vòng vèo, hậu cung đã không còn bóng dáng một người, ánh trăng vàng vọt, sắc đêm thê lương quá, ve sầu đang than khóc, rèm cửa vẫn xanh như thế! Nghĩ ngợi làm chi, cảnh vật vẫn thê lương như vậy. Không nghĩ ngợi gì ư, trừ phi lòng dạ ta là sắt, là đá. Mà cho dù có là lòng dạ sắt đá đi chăng nữa thì cũng vài phen phải rơi lệ. Ta vẫn treo bức họa Chiêu Quân, ai dám đến gần ta nữa? Chẳng thể nào nguôi ngoai được nỗi hoài niệm Chiêu Quân."

Đoạn văn trên viết rất náo nức, hát rất thống thiết, khiến cho người nghe không khỏi động lòng rơi lệ với nỗi đau mất ý trung nhân của bậc Đế Vương.

"Hán Cung Thu" không phải là tác phẩm với đề tài tình cảm thông thường, có thể nhìn thấy ý chính của nó từ việc sắp xếp các tình tiết đặc biệt. Cao trào của nó không phải là cảnh ân ái sớm hôm của Nguyên Đế và Vương Chiêu Quân mà là sự đau khổ biệt li ở màn thứ ba và cảnh Hán Nguyên Đế nhớ nhung Vương Chiêu Quân sau khi li biệt ở màn bốn. Mặc dù là bậc đế vương nhưng Hán Nguyên Đế vẫn không giữ được ái phi của mình. Cảm xúc của Hán Nguyên Đế không chỉ là sinh li tử biệt với ái phi mà còn là nỗi đau của nước yếu bị nước mạnh lấn lướt. Hành vi của vua nước láng giềng ép Hán Nguyên Đế phải cống nạp ái phi còn nhục hơn nỗi nhục thua trận trên chiến trường.

Tác phẩm đời Nguyên còn có ảnh hưởng nữa phải kể đến "Triệu Thị Cô Nhi" của tác giả



Ảnh Kinh kịch "Triệu Thị Cô Nhi".





Kịch "Triệu Thị Cô Nhi" được Việt kịch biểu diễn ở Viện kịch Việt Thượng Hải.

Kỷ Quân Tường. Để tài được lấy từ câu chuyện có thật thời Xuân Thu - Chiến Quốc, kể lại rất nhiều dũng sĩ vì bảo vệ nước Triệu đã hi sinh, để lại những đứa con côi cút. Họ tiếp bước nhau, người trước hi sinh, người sau tiến lên. Đặc biệt thầy lang Trình Anh đã chịu khổ ải gánh trọng trách lớn, nuôi những đứa con côi để lớn lên chúng đi báo thù. Người đời sau căn cứ theo cốt truyện này viết lên một tác phẩm khác "Bát Nghĩa Đổ" cũng được biểu diễn nhiều lần. Năm 1731 nhà truyền đạo người Pháp Joseph Henri Marie de Prémare đã dịch "Triệu Thị Cô Nhi" sang tiếng Pháp. Năm 1775 nhà văn nổi tiếng người Pháp François-Marie Arouet đã dịch lại một lần nữa đồng thời đổi tên thành "Trung Quốc Cô Nhi". "Triệu Thị Cô Nhi" và "Khôi Lan Kí" là những tác phẩm hí kịch ưu tú của Trung Quốc được giới thiệu đến các nước phương Tây.

Thời kì rực rỡ của Quan Hán Khanh

Đời Nguyên là một thời kì rực rỡ, xuất hiện rất nhiều tác giả viết kịch trữ danh, mà trong số đó ngôi sao sáng nhất chính là Quan Hán Khanh.

Năm sinh tháng mất của Quan Hán Khanh không được ghi chép rõ ràng. Ông sống vào khoảng thế kỉ thứ XIII, từ đời nhà Kim đến đời nhà Nguyên, truyền thuyết kể rằng ông từng giữ chức quan thái y, cũng có thể chỉ là một thầy thuốc bình thường sống nơi chợ búa. Cuộc đời của ông lang bạt kì hồ

nhưng vô cùng phóng khoáng. Ông từng tuyên bố rằng: “Tôi là lang quân lãnh tụ khắp thiên hạ, là ngọn sóng lớn phủ khắp thế giới”. Thậm chí ông còn kiêu ngạo nói rằng: “Tôi là một hạt đậu bằng đồng, hấp không nhừ, nấu không chín, đập không bẹp, xào không cháy”. Lúc đương thời, giới biểu diễn nghệ thuật gọi ông là “Lãnh tụ Khu Lê Viên, tổng biên tập và chỉnh sửa kịch, người đứng đầu biểu diễn tạp kịch”. Điều này cho thấy được địa vị rất cao của ông trên diễn đàn kịch đời Nguyên.



Tranh vẽ Quan Hán Khanh

Tác phẩm tạp kịch mà Quan Hán Khanh sáng tác có trên 60 vở, nhưng hiện chỉ còn khoảng 18 vở hoàn chỉnh. “Cảm thiên động địa Đậu Nga oan” là một trong những tác phẩm có sức ảnh hưởng lớn nhất của Quan Hán Khanh. Các tác phẩm khác của ông như “Triệu phán nhi phong nguyệt cứu phong trần”, “Khuê oán giai nhân bán nguyệt đình”, “Bao đài chế tam kham hổ điệp mộng”, “Bao đài chế trí trảm Lỗ Trai lang”, “Quan đại vương độc phó đơn đao hội” v.v.. đều là các tác phẩm rất kiệt xuất.

Nhân vật nữ chính Đậu Nga trong vở kịch “Đậu Nga oan” là góa phụ trẻ tuổi trong một gia đình bán nông. Khi Đậu Nga còn nhỏ, bố cô vào kinh thi, đã gả cô cho gia đình nhà họ Thái, do chồng chết sớm nên cô ở vậy, sống cùng mẹ chồng ốm yếu. Bà Thái sinh nhai bằng nghề cho vay lãi. Một hôm cô đến nhà thầy lang Trại Lư Y để đòi số bạc đã cho vay, tuy nhiên Trại Lư Y có ý không trả, lừa cô đến một nơi hẻo lánh rồi giết chết. Rất may cô được bố con người qua đường Trương Lư Nhi cứu sống. Để trả ơn, Thái bà liền đưa bố con nhà họ Trương về nhà. Nhưng không ngờ Trương Lư Nhi nảy ý đồ xấu, ép buộc mẹ con Đậu Nga gả cho bố con hắn. Đậu Nga không nghe theo, Trương Lư Nhi liền kế hoạch dùng thuốc độc để hại chết Thái bà bà. Tuy nhiên Thái bà bà không uống bát canh ruột dê đã được bỏ thuốc độc, bố của Trương Lư Nhi liền lấy uống và bị chết luôn. Trương Lư Nhi nhân cơ hội không ép hôn được liền đến quan phủ vu cho Thái bà bà hạ độc giết chết cha mình. Quan phủ ngu si không rõ thực hư liền dùng hình ép cung, người con dâu hiền thảo





Diễn vở "Đậu Nga oan" bằng làn điệu Tấn: Đậu Nga oan ức bị giải ra pháp trường.

nhìn thấy mẹ chồng bị dùng hình liền nhận tội thay, nói mình hạ độc giết chết bố của Trương Lư Nhi. Thế là Đậu Nga bị xử trảm theo luật, ở pháp trường cô nói lên nỗi oan ức của mình, thề nguyện ba điều: máu phun lựa trắng, tuyết rơi tháng sáu, hạn hán ba năm. Đậu Nga tin rằng ông trời sẽ thấu hiểu được nỗi oan ức của mình, đồng thời làm chứng cho tấm lòng trong sạch của nàng. Quả nhiên, trời đất cảm động bởi Đậu Nga, sau khi cô chết đi, ba nguyện ước đều đã thành sự thực. Bố cô Đậu Thiên Chương đã đỗ cao trong kì thi, được triều đình trọng dụng, được cử đi điều tra các vụ án của các vùng. Đậu Thiên Chương đi tuần sát đến vùng Sở Châu ba năm hạn hán không mưa. Trong đêm linh hồn oan ức của Đậu Nga tìm về gặp ông, thổn thức kể oan ức mà cô đã phải chịu. Đậu Thiên Chương đã



Vở diễn "Đậu Nga oan" bằng điệu Bang tử Bồ Châu, hồn của Đậu Nga gặp cha kể oan ức.

rửa sạch nỗi oan cho cô, trừng phạt hung thủ và viên quan ngu si nọ. Đậu Nga tuy đã được trong sạch nhưng sự mất đi về tính mạng của cô không bao giờ lấy lại được.

Trong kịch bản của Quan Hán Khanh, có rất nhiều đoạn tự sự và miêu tả sự đồng cảm đối với người phụ nữ bản cùng không nơi nương tựa. Điều này đã thể hiện được sự đồng cảm với con người hiếm thấy của ông. Đậu Nga là điển hình của người phụ nữ yếu đuối bị oan ức lớn, ở pháp trường cô bị lăng nhục *"vừa tỉnh dậy, lại mê đi, tám nghìn tra tấn ép cung, hàng vạn xỉ nhục, một gậy giáng xuống, một dòng máu phun, một lớp da bong"*. Khi bị trói đưa ra pháp trường, Quan Hán Khanh đã thay Đậu Nga khóc lên nỗi oan ức của không ít người dân trong xã hội đương thời:

"Không có lí do gì phạm vương pháp, không để phòng nên vướng vào lao lí, kêu lên tiếng kêu oan ức kinh động đất trời. Trong một khoảnh khắc du hồn bay về điện Sâm La, trong lòng sao chả sinh uất hận".

"Trời cao trắng rộng nhìn hết được thị phi của cõi nhân gian, có hồn thần nắm giữ quyền sinh tử, đất trời nên phân biệt trắng đen, sao





lẫn lộn giữa kẻ cướp và hiền nhân. Làm cho kẻ nghèo hèn càng đoản mệnh, kẻ gây ác hưởng phú quý trường sinh. Trời và đất hóa ra cũng bắt nạt kẻ hèn, sợ kẻ mạnh, tát nước theo mưa. Đất ơi, đất không nhìn thấy tốt xấu nên không phân minh. Trời ơi, trời nhìn sai kẻ thiện nên làm ông Trời cũng phí hoài đi. Thế đạo như vậy tôi còn nói được gì nữa, chỉ biết nén bi phẫn trong lòng, nước mắt tuôn rơi”.

Ở màn bốn khi oan hồn Đậu Nga lên sân khấu, nàng hát rằng: *“Hàng ngày tôi đều khóc ngối trên Vọng Hương đài đợi kẻ thù đến, linh hồn cô đơn của tôi lúc đậu lại, lúc bay lên, có lúc bay chậm chậm ở trong mây, trong sương, trong gió, trong mưa. Mong mau đến ngày nhìn thấy đầu kẻ ác rơi xuống pháp trường.”* Ngòi bút như thần của Quan Hán Khanh đã miêu tả nỗi lòng của Đậu Nga sau khi bị chết oan ức.

Quan Hán Khanh không chỉ chú trọng viết về cuộc đời bi ai của người phụ nữ yếu đuối, mà ông còn chú trọng lột tả tính thiện trong con người phụ nữ. Trong “Đậu Nga oan” chúng ta có thể nhìn thấy, sở dĩ Đậu Nga thừa nhận trái với lương tâm việc cô giết bố của Trương Lư Nhi ở công đường là bởi lòng hiếu thảo của cô với mẹ chồng. Trong khi đó, vào thời cổ đại Trung Quốc đa số các vở kịch kể về các vụ án mà trong đó dân thường bị oan ức đều là do phải nhận tội vì không chịu được nhục hình, hoặc bị đánh đến khi phải nhận tội. Tuy nhiên Đậu Nga không phải như vậy. Không phải cô nhận tội khi bản thân bị chịu nhục hình, mà là cô đứng ra nhận tội thay cho mẹ chồng khi chính mắt cô nhìn thấy người mẹ già tuổi cao sức yếu bị tra tấn. Khi Đậu Nga bị trói đưa đến pháp trường, cô chỉ có một yêu cầu duy nhất với lính canh ngục, là hi vọng không điểu qua phố mà dẫn đi ngõ sau. Cô sợ mẹ chồng cô sẽ không thể chịu được khi nhìn thấy cảnh cô bị đưa ra pháp trường hành hình. Linh hồn cô nhìn thấy ngày bố cô trở về, kể với ông oan ức của cô. Ở vào cảnh ngộ trái ngang, điều mà cô nghĩ đến không phải là tính mạng và sự an nguy của bản thân mà là làm thế nào để giúp mẹ già tránh được sự đau khổ cả về thể xác lẫn tinh thần bằng chính sự hi sinh của mình. Sở dĩ tấm lòng hiếu thảo của Đậu Nga làm xúc động trời đất chính là tấm lòng hiếu thảo hiếm có của cô với mẹ chồng già yếu. Tấm lòng hiếu thảo này dành cho một người không hề có quan hệ huyết thống với mình đã càng thể hiện được sự lương thiện, thuần khiết của nữ nhân vật chính.



“Đậu Nga oan” của kịch Hà Bắc: Thể hiện một cách tinh tế sự bi phẫn nội tâm Đậu Nga, cũng làm cho sân khấu kịch đạt được hiệu quả kì diệu.





Văn từ của “Đậu Nga oan” cũng vô cùng sâu sắc. Quan Hán Khanh viết về Trại Lư Y như sau: “Hành y có cân nhắc, kê thuốc theo sách. Những người chết thì chữa không sống, những người sống thì chữa không chết”. Còn viên quan ngu si Đào Ngột thẳng đường nha môn, nhìn thấy người đi kiện quỳ xuống, ông ta cũng quỳ lại ngay, lính trong nha môn không hiểu nổi, ông ta liền giải thích: “Bọn mày không biết, nhưng những người đến đây thưa kiện cũng chính cơm áo gạo tiền của tao”. Ông ta thẩm vấn vụ án chỉ biết dùng hình, hơi một tí là nói: “Ngươi là con sâu đẻ tiện, không đánh không khai. Tao đều dùng gậy to để đánh”. Những nhân vật này do Tịnh giác diễn, ngôn ngữ cường điệu luôn mang màu sắc châm biếm mạnh mẽ, làm cho người ta ôm bụng cười. Mà tài hoa văn học nổi bật nhất của Quan Hán Khanh chính là việc ông vận dụng tài tình từ ngữ thông dụng hàng ngày vào lời thoại các vở kịch, nhưng lại phù hợp với niêm luật vẫn nghiêm ngặt trong các làn điệu.

Tổng quan các tác phẩm tạp kịch đời Nguyên, những nhà viết kịch mà Quan Hán Khanh là một đại diện kiệt xuất của thời kỳ này, do thân thế thấp hèn nên càng gần gũi hơn với nét thẩm mỹ của tầng lớp nhân dân cấp thấp. Họ có xu hướng lựa chọn đề tài hí kịch mà nhân dân quen thuộc, chính vì thế họ đã sáng tác ra những vở kịch có thể cảm động được hàng ngàn hàng vạn người dân bình thường trong xã hội. Bên cạnh đó, do họ có sở trường đưa tục ngữ dân gian vào trong lời hát hoặc lời thoại hí kịch nên đã làm cho phương ngôn thành thị các vùng ở thời kỳ Tống Nguyên được thể hiện trong các tác phẩm văn học. Họ đã làm cho hí kịch phát ra ánh sáng rực rỡ diệu kỳ.

**THỜI KÌ TINH TẾ ĐIỂN NHÃ:
TRUYỀN KÌ MINH THANH
VÀ THỜI KÌ CÔN KHÚC**





Các nhà viết kịch và sự thay đổi của Nam hí

Tập kịch đời Nguyên đã chứng minh được sự vĩ đại của hí kịch Trung Quốc. Trung tâm sáng tác và biểu diễn tập kịch đời Nguyên được chuyển từ miền bắc xuống miền nam. Ôn Châu và Lâm An đã mau chóng trở thành trung tâm hí kịch quan trọng nhất của Trung Quốc. Nhưng tập kịch đời Nguyên vẫn lấy những khúc hát phương bắc làm phương thức biểu diễn âm nhạc chính nên không hoàn toàn phù hợp với thị hiếu của người miền nam. Ở các vùng miền nam rộng lớn, hí văn Nam khúc tuy bị trầm lắng một thời gian nhưng trên thực tế vẫn có những tác phẩm được lưu truyền. Cho đến đầu đời Minh cuối đời Nguyên, hí văn lại được hồi sinh. Tác phẩm “Tỳ bà kí” của tác giả Cao Minh là một tác phẩm văn học kiệt xuất, đưa Nam khúc hí văn đến với quần chúng, dần dần thay thế tập kịch phương Bắc, cống hiến nhiều kiệt tác mới cho sự phát triển của hí kịch Trung Quốc, đồng thời đưa hí kịch Trung Quốc bước vào một thời kì mới.

Cao Minh sinh vào đầu thế kỉ thứ XIV, mất vào những năm 70 của thế kỉ thứ XIV. Năm ông 40 tuổi đã từng làm chức quan nhỏ, nhưng sau đó ông từ quan và lui về ẩn dật tại trấn Lịch Xã ở phía đông thành Ninh Ba. Ở đây ông đã viết tác phẩm bất hủ “Tỳ bà kí”. Tương truyền để viết ra tác phẩm bất hủ này, ông đã sống “ẩn dật ở một gian nhà nhỏ chân không bước ra ngoài, áo mặc không thay, sau ba năm thì viết xong”.

“Tỳ bà kí” là tác phẩm hí kịch viết vào giữa thời kì lưỡng Tống (Nam Tống - Bắc Tống). Câu chuyện kể về sự bi hoan li hợp của Triệu Trinh Nữ và Thái Bá Giai. Vở kịch cũ Nam hí “Triệu Trinh Nữ Thái Bá Giai” viết về sĩ tử Thái Bá Giai rời xa quê hương lên kinh thi hòng mong đỗ đạt. Sau khi đỗ cao liền bỏ cha mẹ già, phụ bạc vợ hiền, cuối cùng bị sét đánh chết giữa đường. Câu chuyện đã thể hiện quan niệm và giá trị về đạo đức luân lí của người đời xưa một cách sâu sắc. Tống Nguyên Nam hí là nghệ thuật của tầng lớp bình dân trong xã hội, vì thế sự yêu ghét được thể hiện một cách phân minh, hợp với dân nghèo. Tuy nhiên Nam hí lại chưa thể hiện được tâm nguyện và lối sống của tầng lớp văn nhân. Cao Minh đã viết lại câu chuyện này dựa trên lập trường của kẻ sĩ. Ngoài sự đồng cảm sâu sắc với Triệu Ngũ Nương, ông còn dồn trọng tâm câu chuyện vào nhân vật Thái Bá Giai. Việc khai thác sâu tâm lí nhân vật Thái Bá Giai đã làm phong phú thêm nội hàm của câu chuyện. Câu chuyện phụ tình của Thái Nhị Lang trong quá trình lưu truyền đã hình thành nhiều phiên bản, nhưng trước sau vẫn lấy cảnh bi kịch của Triệu Ngũ Nương làm chủ đề chính. Tuy nhiên thông qua ngòi bút của Cao Minh trong “Tỳ bà kí”, câu chuyện đã xuất hiện trung tâm mới, đó chính là “tam bất tòng” của Thái Bá Giai.

Dư âm mà “Tỳ bà kí” làm cho người đời phải suy nghĩ đó là, trong một câu chuyện được thuật lại, Thái Bá Giai vốn là một người con hiếu thảo.

Tuy bị quan phủ mời ra làm quan, nhưng anh ta cáo quan vì bố mẹ già yếu. Thái bá phụ ra sức trách mắng, mong Thái Bá Giai hãy lấy tiền đồ làm trọng, không nên vì nhớ nhung gia đình mà ảnh hưởng tới con đường công danh. Bá Giai vì thế mới tạm biệt cha mẹ và người vợ mới, rời quê hương vào kinh ứng thí. Thái Bá Giai thi đỗ trạng nguyên. Vua ra lệnh cho Thái Bá Giai phải lấy con gái Thái sư Quyển Quý Ngưu làm vợ. Đối diện với cuộc hôn nhân theo lệnh từ trên xuống, Thái Bá Giai từ chối ngàn lần nhưng đều không được. Cuối cùng, Thái Bá Giai buộc phải cầu kiến hoàng đế, từ quan, xin về nhà phụng dưỡng song thân. Nhưng với thế lực lớn trong triều đình, Ngưu Thái sư đã chi phối ý chỉ của hoàng thượng, không cần biết sự thực Thái Bá Giai đã thành thân và cha mẹ già cần người phụng dưỡng, kiên quyết từ chối lời thỉnh cầu xin được từ hôn và cáo quan, do vậy mới dẫn đến tấn bi kịch của Thái Bá Giai và Triệu Trinh Nữ.

Bỏ thì không được, từ hôn không xong, từ quan không thành, “tam bất tòng” đã khiến một Thái Bá Giai vô tình trở thành một Thái Bá Giai bất lực. Khi đỗ trạng nguyên Thái Bá Giai một lòng hướng về quê hương, ở trong Ngưu phủ mà lòng nhớ nhung phụ mẫu, thương nhớ vợ hiền, trong lòng u sầu: “Dây đàn cũ đã đứt, dây đàn mới không quen. Lên dây đàn cũ không thành, dờn căng dây đàn mới lên khó đánh. Tôi gảy xong lại gở, gảy xong lại gở, cung thương càng bị rối lên”. Tiến trình của hí kịch “Tỳ bà kí” luôn làm nổi bật sự bất ổn trong con người Thái Bá Giai, thể hiện tình cảm thanh cao của anh ta. Dùng thủ pháp gián tiếp này để biện giải cho hành vi bỏ mẹ cha, vợ hiền của Thái Bá Giai đương nhiên cần khả năng tưởng tượng rất cao của văn học.

Nhân vật chính của “Tỳ bà kí” vốn là Triệu Ngũ Nương. Cao Minh đã khiến Thái Bá Giai cũng trở thành một nhân vật chính trong câu chuyện tình đầy bi thương. Ông đã thay đổi tư tưởng đơn giản khi phân chia đôi vợ chồng này về hai bên thiện và ác. Do vậy “Tỳ bà kí” của Cao Minh không chỉ là một vở kịch lật lại án của Triệu Ngũ Nương và Thái Bá Giai, trong đó sự lương thiện làm cho người khác đau lòng của Triệu Ngũ Nương cũng không bị ảnh hưởng khi thay đổi hình tượng Thái Bá Giai. Triệu Ngũ Nương trong “Tỳ bà kí” ai oán cảm động lòng người hơn bất kì câu chuyện hí kịch nào cùng thể loại. Từ khi Thái Bá Giai rời khỏi nhà, câu chuyện “Tỳ bà kí” đi theo hai hướng chính, viết đan xen vào nhau với hai nhân vật Thái Bá Giai và Triệu Ngũ Nương ở hai nơi. Một mặt dùng những cảnh như “ngắm sen”, “thưởng nguyệt” để che đi tấm lòng vô cùng ưu tư của Thái Bá Giai. Mặt khác dùng những cử chỉ như “Ngật khang” (Ăn trấu), “Chúc phát” (Xuống tóc) để miêu tả sự đau khổ khôn lường của Triệu Ngũ Nương. Ở quê nhà, Ngũ Nương ăn uống kham khổ, để lại một chút ít lương thực dành phần cho mẹ già, hai đoạn “Hiếu thuận ca” trong màn “Ngật khang” thật giàu ý nghĩa:





Còn khúc "Tỳ bà kí": Hoa trúc, Thái Bá Giai và Ngưu tiểu thư thành thân. Đoàn còn kịch Tô Châu Giang Tô diễn xuất.



Còn khúc "Tỳ bà kí": Ăn trầu: Triệu Ngũ Nương dành chút lương thực ít ỏi cho bố mẹ chồng, còn mình ăn trầu cho đỡ đói, làm cho bố mẹ chồng cảm động. Đoàn còn kịch Tô Châu Giang Tô diễn xuất.

“Nôn ra hết làm ta đau cả ruột gan, nước mắt rơi, cổ họng vẫn bị nghẹn cứng lại. Trấu ơi, mày bị chà bị cối đập nát, sàng sảy mày, rây mày, bị dày vò đủ đường. Giống như nô gia thân chó mèo, nghìn vạn khổ ải đều đã kinh qua. Người khổ ăn vị khổ, hai cái khổ nương vào nhau, làm thế nào để nuốt trôi được”.

“Trấu và gạo vốn là hai thứ nương tựa vào nhau. Ai sàng sảy để mỗi kẻ mỗi nơi. Người cao quý, kẻ thấp hèn, giống như nô gia và phu quân, không bao giờ gặp lại nhau. Chàng ơi, chàng là gạo, gạo ở tha phương biết tìm đâu. Nô gia giống như vỏ trấu, trấu làm thế nào để cứu người khỏi đói đây? Giống như chàng đã đi rồi, thiếp làm sao mới có được cao lương mỹ vị để mời bố mẹ già thưởng thức?”

Bố mẹ chồng đau lòng vì những việc thương tâm như vậy nên lần lượt từ biệt thế gian. Triệu Ngũ Nương không còn cách nào khác đành cắt đi mái tóc dài mang ra đường bán, hồng mong đổi được chút tiền để lo ma chay cho cha mẹ. Cao Minh để cho Triệu Ngũ Nương ăn trấu, làm cho người ta tự nhiên cũng có thể liên tưởng đến kẻ nghèo hèn mới phải “ăn trấu”, “kết tóc phu thê” là từ dùng để chỉ hôn nhân chính thức lần đầu tiên của đôi nam nữ. Tóc đối với người phụ nữ cổ đại bao hàm nhiều ý nghĩa ẩn dụ rất phong phú. Tinh tiết Triệu Ngũ Nương cắt tóc, ý nghĩa của nó vượt qua chi tiết tả thực, để lại một khoảng trống để cho người xem phải suy nghĩ. Triệu Ngũ Nương bán tóc để kiếm tiền, dùng áo bọc đất, đắp mồ chôn bố mẹ chồng, ôm tì bà vào kinh tìm chồng, ở phủ trạng nguyên thì được sự giúp đỡ của Ngưu tiểu thư lương thiện, vợ chồng nàng cuối cùng cũng được đoàn viên. Ngưu tiểu thư đã thuyết phục bố mình là Ngưu thái sư, đồng ý để Thái Bá Giai cáo quan về quê thủ hiếu, thờ cúng bố mẹ. Câu chuyện dài này, dùng hình ảnh Thái Bá Giai đưa hai người vợ của anh ta về quê tảo mộ bố mẹ, đã có thể bù đắp cho kết cục đáng tiếc mà trên thực tế không bao giờ có thể bù đắp được. Sự vĩ đại của “Tỳ bà kí” là ở chỗ, tác giả không trốn tránh “tam bất hiếu” (ba điều bất hiếu) đối với cha mẹ của nam nhân vật chính Thái Bá Giai: Lúc còn sống không thể phụng dưỡng, chết không thể chôn, chôn không thể thờ cúng. Trên thực tế, Cao Minh cố gắng để khán giả đồng tình với Thái Bá Giai mà không cảm hận anh ta. Chính vì vậy, ông ta xây dựng nên một cơ sở mỹ học chung giữa nhà văn và tầng lớp bình dân.

Sự xuất hiện của “Tỳ bà kí” đã làm thay đổi quan điểm đánh giá đạo đức và kết cấu cơ bản của nam kịch Tống - Nguyên với nội dung đa phần xuất hiện cảnh tài tử phụ lòng người. Điều quan trọng nhất là “Tỳ bà kí” dài 42 hồi đã hoàn toàn thay đổi bố cục của tạp kịch đời Nguyên bị ảnh hưởng của thể chế âm nhạc mà chia làm bốn màn. Tác giả cần phải dùng nhiều thủ thuật hí kịch để xây dựng tình tiết và triển khai câu chuyện. Do đứng ở hai góc nhìn





của nhân vật chính Thái Bá Giai và Triệu Ngũ Nương để thuật lại câu chuyện cảm động lòng người, vì thế nó cũng giống lên hồi chuông báo trước về kiểu kết cấu hai tuyến nhân vật truyền kì thời Minh - Thanh. Nó còn thay đổi toàn bộ vị trí văn hóa của Nam khúc hí văn. Chu Nguyên Chương (1368 - 1398), vị hoàng đế đầu tiên của triều Minh đã từng hết lời tán thưởng, ông từng nói “Tứ thư ngũ kinh, vải vóc lương thực, nhà nhà đều có; “Tỳ bà kí” là một viên ngọc quý, các nhà phú quý không thể không có”.

Thời lưỡng Tống (Nam Tống - Bắc Tống) bắt đầu với Nam khúc hí văn, nhưng “Tỳ bà kí” xuất hiện đã thay thế nhanh chóng tạp kịch đời Nguyên, đồng thời trở thành một hình thái kịch có sức ảnh hưởng nhất ở Trung Quốc vào thời Minh Thanh. Bắt đầu từ “Tỳ bà kí”, tạp kịch Trung Quốc từ hạ tầng xã hội đã trở thành trào lưu văn hóa chính, gia nhập vào tiến trình phát triển của văn hóa Trung Quốc.

“Kinh thoa kí”, “Lưu Tri Viễn”, “Bái Nguyệt kí”, “Sát cầu kí” là những sáng tác hí kịch quan trọng nhất sau “Tỳ bà kí”. Sự xuất hiện của bốn tác phẩm kịch trữ danh này đã củng cố thêm vị trí của Nam hí.

“Kinh thoa kí” kể về cô gái trẻ Tiền Ngọc Liên cự tuyệt lời cầu hôn của phú hộ Tôn Nhữ Quyền, nhận lời cầu hôn của chàng thư sinh Vương Thập



Còn khúc “Kinh thoa kí”: “Khuê phòng”, cô cô nhà họ Tiền mang sinh lễ của hai nhà Tôn, Vương đến khuê phòng của Ngọc Liên, ra sức tán dương sự giàu có của Tôn gia, nhưng Ngọc Liên dứt khoát lựa chọn nhà họ Vương nghèo khó. Kịch do Đoàn kịch côn khúc tỉnh Giang Tô diễn xuất.



Việt kịch "Bạch thỏ kí", tam nương và con trai trùng phùng sau 15 năm xa cách. Kịch do Đoàn Việt kịch Ôn Châu tỉnh Chiết Giang diễn xuất.

Bằng, người chỉ có chút sinh vật hèn mọn. Sau khi kết hôn, chàng thư sinh Vương Thập Bằng vào kinh thi, đỗ đạt cao, thừa tướng Muôn Kì ép chàng lấy con gái mình, Vương Thập Bằng kiên quyết cự tuyệt, vì thế chàng đã bị trừng phạt. Tôn Nhữ Quyển đã sửa thư mà Vương Thập Bằng gửi cho Tiền Ngọc Liên thành thư từ hôn, đồng thời thông đồng với kế mẫu của Ngọc Liên ép nàng tái giá. Tiền Ngọc Liên quyết không nghe theo, nàng nhảy xuống sông tự vẫn, may nhờ có Tuần phủ Phúc Kiến là Tiền Tái Hoà cứu sống, và nhận nàng làm con nuôi. Tiền Ngọc Liên nghe tin tưởng Vương Thập Bằng đã chết. Vương Thập Bằng cũng được tin Ngọc Liên đã từ bỏ cõi nhân gian. Hai người vô cùng thương xót nhau, cuối cùng họ đã gặp nhau khi cả hai đi lễ bên bờ sông. Cả hai đoàn tụ trong niềm vui hạnh phúc vô bờ.

"Lưu Tri Viễn" còn được gọi là "Bạch thỏ kí". Từ đời Đường đã có vở "Lưu Tri Viễn chư cung điệu", viết về Lưu Tri Viễn tòng quân, có vợ là Tam Nương ở nhà bị chị dâu ngược đãi, bắt làm việc quá sức, sinh con trai ở gian nhà dùng để xay thóc, giã gạo. Nàng phải cắt dây rốn cho con bằng miệng, chính vì vậy câu chuyện còn có tên là "Giảo tể lang" (Đứa con được cắn dây rốn). Cô nhờ người mang con cho người chồng hiện đang ở trong quân trại nuôi dưỡng.





Mười lăm năm sau, Lưu Tri Viễn đưa con trai về quê tìm mẹ. “Giảo tể lang” tìm mãi không có kết quả. Nhân một lần đi săn, mãi đuổi theo con thỏ trắng thì gặp mẹ mình khi đang múc nước bên giếng. Thủ lĩnh Lưu Tri Viễn dẫn theo quân lính về thôn, đoàn tụ cùng Tam Nương.

“Bái Nguyệt Đình” còn có tên là “U các kí”. Quan Hán Khanh có “Vương Thụy Lan khuê oán bái nguyệt đình” viết về thời chiến tranh loạn lạc, Tướng Thế Long và Vương Thụy Lan trên đường chạy nạn đã đem lòng thương nhau, kết nghĩa phu thê, trải qua nhiều bi hoan li hợp. Nét tinh tế của nó được “Bái nguyệt đình” kế thừa. Lời thoại, lời hát của nhân vật trong sáng, không màu mè nhưng hình tượng sinh động, cố gắng giữ lại những nét tinh hoa của nguyên tác.

“Sát cầu kí” cũng có đề tài giống như tạp kịch đời Nguyên “Sát cầu khuyên phu”, kể về Tôn Hoa, một chàng công tử con nhà giàu có kết giao với Liễu Long Khanh, Hồ Tử Truyền, đều là những kẻ vô lại ở chốn chợ búa. Tôn Hoa đã đuổi người em Tôn Vinh ra khỏi nhà. Vợ của Tôn Hoa, là Dương Nguyệt Trinh hết lòng khuyên bảo nhưng Tôn Hoa vẫn không nghe ra. Dương Nguyệt Trinh liền giết một con chó, dùng bao gói cẩn thận rồi đặt ngoài cửa nhà. Tôn Hoa nửa đêm về nhà ngỡ rằng xác người chết, vô cùng hoảng sợ, để trốn tránh sự truy đuổi của quan phủ, đã nhờ đến sự giúp đỡ của Liễu Long Khanh, Hồ Tử Truyền. Khi Tôn Hoa gặp họa, những người bạn



Còn khúc “Sát cầu kí”, Đoàn kịch côn khúc Vĩnh Gia tỉnh Chiết Giang biểu diễn.

rượu thịt hàng ngày này đã trở mặt, chỉ có người em Tôn Vinh đứng ra bao che và giúp đỡ cho huynh trưởng. Tình cốt nhục anh em đã được thể hiện trong vở kịch. Đây là một câu chuyện đời thường rất hay gặp vào đời Tống - Nguyên, ngoài tình cảm anh em thân thích khiến cảm động lòng người, thì hình ảnh Liễu Long Khanh, Hồ Tử Truyền, những kẻ hành quái vô lại cũng được khắc họa hết sức sinh động.

“Kinh, Lưu, Bái, Sát” tứ đại Nam kịch, mỗi vở đều có đặc điểm riêng. Nó kết hợp với “Tỳ bà kí” trở thành một giai đoạn mới của lịch sử phát triển hí kịch Trung Quốc, sự mở đầu đặc sắc của thời đại truyền kì.

Giọng Côn sơn và khúc “Mẫu đơn đình” tinh tế

Tên “truyền kì” được bắt đầu từ thời nhà Đường, nhưng “truyền kì” thời Đường - Tống là chỉ tiểu thuyết ngắn kể về những câu chuyện li kì. Từ khi Tống - Nguyên nam hí xuất hiện, “truyền kì” đã trở thành cách gọi chung của những tác phẩm hí kịch để tài có kể lại những câu chuyện phức tạp, li kì. Từ “Trương Hiệp trạng nguyên” đời Tống cho đến “Tỳ bà kí” cuối đời Nguyên, đầu đời Minh, thể chế kịch bản có điểm giống và điểm khác so với tạp kịch. Chúng đều là hình thức kết hợp hát và thoại, thuật lại một câu chuyện hoàn chỉnh, đều lấy âm nhạc là các làn điệu để nhân vật giải bày tình cảm. Tuy nhiên, tạp kịch một vở có bốn màn, làn điệu mỗi màn được quy định chặt chẽ bởi cung điệu. Còn truyền kì sử dụng các làn điệu tự do hơn rất nhiều. Từ “Trương Hiệp trạng nguyên” đến “Tỳ bà kí” dài 42 hồi, độ dài của Nam khúc hí văn đã dài hơn tạp kịch rất nhiều, thể lượng cũng lớn hơn, nếu như dùng sự thay đổi cung điệu để biến thành một vở kịch có hình thức bốn màn với cấu tạo từ bốn làn điệu là điều không thích hợp. Phá vỡ sự hạn chế về cung điệu và độ dài, đặc biệt là phá vỡ quy luật một người hát chính của tạp kịch đời Nguyên, toàn bộ vở kịch đều coi trọng tính hí kịch chứ không phải đứng ở góc độ âm nhạc chính là đặc điểm mới của Nam kịch, tức cách gọi truyền kì mà người thời Minh thường dùng.

Sự khởi sắc của truyền kì, về mặt hí kịch thì đặc sắc hơn tạp kịch nhiều, về mặt âm nhạc thì không quy phạm bằng tạp kịch. Tác giả của truyền kì chủ yếu là các văn nhân, chính vì vậy theo đuổi sự biểu đạt của âm nhạc đến độ hoàn mĩ giống như hí kịch chính là nỗ lực của kịch gia hí kịch đời nhà Minh. Lúc đó có quan coi kho lương thực Ngụy Lương Phụ, người Giang Tô, đã sáng tác ra côn khúc vô cùng tinh tế, đặc sắc, mở ra hướng âm nhạc mới cho hí kịch. Từ đó “truyền kì” chuyên dùng để chỉ kịch bản sáng tác và biểu diễn bằng hình thức âm nhạc điệu Côn Sơn.

Sự xuất hiện và phát triển của Tống - Nguyên nam hí đều lấy Chiết Giang làm trung tâm, sử dụng thể loại âm nhạc cũng gắn gũi với phong cách miền





nam. Nếu như chúng ta tin rằng hoàn cảnh địa lí các vùng khác nhau có khả năng dẫn đến phong tục tập quán khác nhau, thì sự khác nhau của các vùng cũng làm cho âm nhạc, vũ đạo, hí kịch sử dụng các hình thức thể hiện khác nhau. Vậy thì, truyền kì Nam hí đã hoàn toàn thay thế tạp kịch phương bắc, trở thành hình thức kịch chính được diễn xuất trên sân khấu hí kịch Trung Quốc, cũng sẽ dẫn đến sự thay đổi của phong cách âm nhạc chính của hí kịch. Hiển nhiên, thời đại truyền kì nhà Minh, ở miền nam rộng lớn, rất nhiều làn điệu khác nhau lần lượt xuất hiện, ví dụ như làn điệu Hải Diêm ở vùng cận Hàng Châu, Chiết Giang, và điệu Dục Dương ở vùng Giang Tây đã hoàn toàn thay thế các điệu hát phương bắc. Cho đến khi Ngụy Lương Phủ thay đổi điệu Côn Sơn trở thành điệu hát mới, “Biển Dục Dương, Hải Diêm cổ điệu”, dùng ngữ âm giọng Côn Sơn xác định làn điệu cung điệu của Nam Bắc khúc, cố gắng thể hiện phong cách Giang Nam đã phổ biến một thời. Nam khúc khác với Bắc khúc ở chỗ, ngoài sự khác nhau về quy luật âm nhạc ra, sự thay đổi của nhạc cụ đệm cũng không giống nhau. Bắc khúc dùng nhạc đệm của nhạc cụ đàn dây, còn nhạc cụ chính của Nam khúc là sáo, âm thanh của sáo thánh thót, du dương. Tác phẩm “Cán sa kí” của Lương Thần Ngư đã chứng minh được khả năng côn khúc hoàn toàn có thể vận dụng trong biểu diễn hí kịch, nó đánh dấu sự ra đời của côn khúc, cũng có nghĩa là hí kịch Trung Quốc gạt hái được thành tựu mới về sự thể hiện âm nhạc.

Lương Thần Ngư là nhà viết kịch quan trọng của thế kỉ XVI. Ông là người Côn Sơn, Giang Tô. Đề tài “Cán sa kí” được lấy từ “Ngô Việt Xuân Thu”, bao gồm 45 hồi, viết về thời Xuân Thu, Ngô - Việt tranh bá, nước Ngô đánh bại nước Việt, vua Câu Tiễn nước Việt đã dùng kế của đại phu Phạm Lãi, tiến dâng hậu lễ, xưng thần với vua nước Ngô, thậm chí còn tặng vị hôn thê của Phạm Lãi, mỹ nữ tuyệt sắc của nước Việt là Tây Thi cho Phù Sai là vua nước Ngô. Vua nước Ngô ra sức hưởng lạc, bỏ bê quốc sự, còn Câu Tiễn hàng ngày nằm gai nếm mật, quyết chí tự cường, thực lực của nước Việt ngày càng mạnh lên, cuối cùng đã rửa sạch nỗi nhục của đất nước. Tác giả phản đối xu hướng tạp kịch đời Nguyên chú trọng văn ngôn bình dị, theo đuổi ngôn từ hoa mỹ. Cùng với côn khúc, nó được gọi là “thủy ma điệu”, hợp nhất được sự tinh tế, tao nhã của âm nhạc trở thành một trào lưu sáng tác thời bấy giờ.

Sau đó, các sáng tác hí kịch truyền kì đều lấy âm nhạc giọng Côn Sơn làm quy phạm. Truyền kì được hát bằng giọng Côn Sơn, đặc trưng âm nhạc và biểu đạt văn học của nó đều rất phù hợp với cảm hứng của nhà văn, do vậy được mọi người hết sức tôn sùng, trở thành “nhã âm” có vị trí văn hóa đặc biệt. Còn âm giọng các vùng khác trong thời kì này đều được gọi là “tục điệu”. Chính vì vậy, đại diện chính thống của văn hóa dân tộc Trung Quốc, từ nhà



Côn khúc “Cán Sa kí”, đoàn côn kịch phương Bắc biểu diễn.

nhạc diễn tấu trong cung đình chuyển sang côn khúc, là sở thích của tầng lớp đại phu, sĩ nông. Từ giữa triều đại nhà Minh, sự tồn tại và phát triển của Côn khúc và ý nghĩa của nó đã vượt xa lĩnh vực hí kịch và âm nhạc, dần dần trở thành tượng trưng cho văn hóa nhã nhạc của dân tộc Trung Hoa.

Với sự đột phá của “Mẫu đơn đình”, tác giả Thang Hiển Tổ (1550 - 1616), đã đưa nghệ thuật truyền kì đạt đến đỉnh cao. Thang Hiển Tổ là văn nhân nổi tiếng dưới triều đại nhà Minh, tác phẩm ưu tú “Lâm Xuyên Tứ Mộng” đã tập trung thể hiện thành tựu văn học của ông. “Tứ Mộng” là “Tử Thoa kí”, “Nam Kha kí”, “Hoàn Hồn kí”, “Hàm Đan kí”, tình tiết của bốn tác phẩm này đều có nội dung là cảnh trong mơ. Trong đó “Mẫu đơn đình” còn có tên là “Hoàn Hồn kí” cũng là tác phẩm truyền kì kiệt xuất nhất đời nhà Minh.

“Mẫu đơn đình” của Thang Hiển Tổ gồm 55 hồi, viết về Đỗ Lệ Nương, con gái Thái thú Nam An Đỗ Bảo đang tuổi xuân thì sống trong khuê các, một hôm dạo chơi ở vườn hoa sau nhà liền ngủ thiếp đi, trong giấc mơ nàng gặp một chàng thiếu niên nhanh nhẹn tay cầm cành liễu, hai bên trò chuyện tâm đắc, hò hẹn nhau bên Mẫu đơn đình. Sau khi tỉnh dậy Đỗ Lệ Nương vô cùng ưu tư, từ đó nàng héo hon gầy mòn, không rõ bị bệnh gì. Lúc hấp hối,





Còn khúc "Mẫu đơn đình": "Hoàn Hồn", Liễu Mộng Mai bật nắp quan tài, Đỗ Lệ Nương chết rồi sống lại, hai người cuối cùng kết nghĩa phu thê.

nàng yêu cầu bố mẹ an táng nàng tại gốc cây hoa mai ở vườn hoa, đồng thời dặn dò a hoàn Xuân Hương giấu bức họa tự vẽ của nàng dưới hòn giả sơn ở bên cạnh gốc cây hoa mai. Ba năm sau, sĩ tử Liễu Mộng Mai vào kinh thi, dọc đường tá túc nhờ Đỗ phủ, nhặt được bức họa của Đỗ Lệ Nương dưới hòn giả sơn, tận sâu trong cõi lòng chàng cảm thấy có duyên, trong lòng nhớ nhung, đêm khuya thường đối diện trò chuyện với bức họa. Tấm chân tình đã cảm hóa được linh hồn Đỗ Lệ Nương, linh hồn nàng dạo bay ở vườn sau, lại gặp gỡ Liễu Mộng Mai trong mộng. Từ đó, tuy ở hai thế giới khác nhau nhưng cứ đến tối họ lại gặp nhau. Tình cảm nồng thắm, Đỗ Lệ Nương thú nhận nàng không phải là người, Liễu Mộng Mai quyết chí đào huyệt mở nắp quan tài cứu nàng trở về cõi dương, quả nhiên nhìn thấy Đỗ Lệ Nương tướng mạo ngay ngắn, hương thơm ngào ngạt, trông như đang sống. Đỗ Lệ Nương được Liễu Mộng Mai cứu lại cõi dương, hai người kết nghĩa phu thê, và đến Lâm An. Sau khi Liễu Mộng Mai vào kinh thi xong, được sự ủy thác của Đỗ Lệ Nương, đã mang thư báo tin vui Lệ Nương sống lại. Tuy nhiên Mộng Mai lại bị quy vào tội cướp mộ, bị Đỗ Bảo bắt giam, giải về Lâm An. Không ngờ cung đình phát bả, Liễu Mộng Mai thi đổ trạng nguyên, nhưng Đỗ Bảo quyết không chấp nhận hôn sự của con gái, khẳng định cô chính là yêu quái. Sự việc đến tai Hoàng đế, Hoàng đế tin vào Đỗ Lệ Nương, và cho phép hai người thành thân.



Ảnh phim côn khúc "Du viên kinh mộng" năm 1960, Kinh kịch, đàn Mai Lan Phương (phải) đóng Đỗ Lệ Nương, học trò của ông Ngôn Huệ Châu đóng Xuân Hương. Khi đó Mai Lan Phương đã 67 tuổi, nhưng thần thái cốt cách vẫn mê hoặc lòng người.





Còn khúc “Mẫu đơn đình”, Đoàn côn kịch Tô Châu biểu diễn.

“Mẫu đơn đình” tình tiết li kì, nhưng cái làm cho người ta tán dương nhất chính là sự chết đi sống lại của Đỗ Lệ Nương. Thiếu nữ đương xuân, hoài cảm thiên địa mà có giấc mơ kì lạ, tình lang trong giấc mơ là hư ảo, nhưng không ngờ rằng người mà cô gặp trong mộng lại chính là chàng thư sinh đưa cô từ dưới đất lên sau ba năm không còn ở dương thế. Đỗ Lệ Nương chết vì tình lang trong mộng, nhưng hoàn sinh cũng là do tình lang của nàng quá đổi nặng lòng. Đoạn chuyện thấm đẫm tính ly kì giữa giới hạn của sống và chết, vượt ra ngoài sự tưởng tượng của mọi người. Thang Hiển Tổ dùng văn từ để thể hiện đoạn tình cảm này, có thể nói chữ nào cũng đắt giá, ví dụ như ca từ viết về tiểu thư khuê các Đỗ Lệ Nương đương tuổi xuân thì sống trong khuê các như sau:

[Tạo La Bào] *Hoa khoe màu đua sắc muôn nơi, nhưng ở đây ta chỉ có thể thường thức bức tường cũ nát. Cảnh đẹp, thời tiết đẹp làm chi hả trời, có ai thưởng ngoạn được cảnh đẹp đâu. Mây trời xanh cao, gió xuân nhẹ nhẹ. Người bị nhốt trong khuê các đã phụ tình cảnh đẹp thiên nhiên.*

[Hảo tử tử] *Đỗ quyền nở đỏ cả một vùng núi, hoa trà mi giống như rặng dương liễu rủ xuống đung đưa trong gió. Xuân Hương à, mẫu đơn tuy đẹp nhưng sao giờ mới nở hoa.*

Chúng ta có thể coi “Mẫu đơn đình” là đỉnh cao của thành tựu nghệ thuật mà Truyền kì Minh Thanh đạt được về chuyện tài tử giai nhân. Tuy Thang Hiến Tổ không nắm vững niêm luật của côn khúc, thậm chí bị những người viết kịch thông thạo niêm luật côn khúc cười chê, nhưng “Mẫu đơn đình” đã thể hiện cấu tứ tài hoa kiệt tác của ông, nhanh chóng trở thành tiết mục biểu diễn côn khúc tiêu biểu được mọi người yêu thích. Đời đời lớp lớp các nghệ sĩ biểu diễn hết mình, càng làm cho văn từ, giọng hát, âm nhạc, động tác, biểu diễn đạt tới mức không gì sánh được. Nó có rất nhiều hồi chương có thể biểu diễn độc lập, gọi là triết tử hí (trích đoạn trong vở kịch), cho đến nay vẫn là những đoạn tiêu biểu trên sân khấu biểu diễn côn khúc, bao gồm “Náo học”, “Du viên kinh mộng”, “Tầm mộng”, “Tả chân”, “Li hôn”, “Thập họa khiêu họa”, “Minh phán”, “U cầu”, “Minh thệ”, “Hoàn hôn” v.v.. được lưu truyền rất rộng rãi.

Sự xuất hiện của “Mẫu đơn đình” đã khẳng định thêm hướng phát triển của hí kịch Trung Quốc được bắt đầu từ “Tỳ bà kí”. Tập kịch đời Nguyên theo đuổi phong cách ngôn ngữ thuần phác, đó cũng chính là sự đam mê của các nhà viết kịch có ngòi bút tài hoa. Còn trong truyền kì lại được thể hiện thoải mái, từ ngữ câu chữ đều có xu hướng tinh lọc. Chính vì thế, chức năng của kịch bản cũng được mở rộng ra. Ngoài việc cung cấp kịch bản biểu diễn trên sân khấu cho đào kép ra, thời Minh Thanh còn xuất hiện khối lượng lớn kịch bản chuyên cung cấp cho độc giả ngồi trước bàn đọc, thưởng thức nghiên cứu tính văn học trong kịch bản. Có một số lượng lớn các nhà viết kịch thiên về xu hướng viết tập kịch, trong đó không thể thiếu được tuyệt tác “Tứ thanh vượn” của Từ Vị (1521 - 1593), nhưng cũng không thể thay đổi được bố cục truyền kì. Đối với diễn xuất trên kịch trường, nam khúc đặc biệt là côn khúc luôn chiếm vị thế độc tôn.

Triết tử hí:

Bắt đầu từ “Tỳ bà kí” đến “Cán sa kí”, độ dài của truyền kì Nam khúc rất dài, có vở dài đến bốn năm mươi màn, nếu biểu diễn toàn bộ thì khó có thể liên tục biểu diễn trong hai ba ngày. Côn khúc phải biểu diễn tỉ mỉ, chính vì vậy càng kéo dài thêm độ dài của vở kịch. Những kịch bản này không phù hợp với quy luật diễn xuất ở kịch trường mang tính kinh doanh. Do vậy đa phần truyền kì côn khúc đều khó có thể biểu diễn hoàn chỉnh, mà chỉ là biểu diễn một đoạn có tính thưởng thức ở trong đó. Những đoạn biểu diễn đó được gọi là “triết tử hí”. Diễn xuất của triết tử hí càng thích hợp với việc đáp ứng nhu cầu cao trong việc thưởng thức hí kịch của người xem có trình độ hiểu biết do nó chỉ biểu diễn phần có thể thể hiện nét tài hoa nhất của tác giả, đặc biệt là chỉ biểu diễn phần có thể thể hiện được tài năng biểu diễn của diễn viên nhất. Hình thức biểu diễn truyền kì được phát triển từ côn khúc này, trong quá trình hình thành Kinh kịch sau này lại được phát triển thêm một bước, trở thành một trong những hình thức biểu diễn đặc sắc nhất của hí kịch Trung Quốc.





“Trường Sinh Điện” và “Đào Hoa Phiến”

Bắt đầu từ giữa thời kì nhà Minh, những tác phẩm đặc sắc của truyền kì còn khúc liên tục xuất hiện đã dần được lòng mến mộ sâu sắc của khán giả.

Tác phẩm “Trường Sinh Điện” của tác giả Hồng Ngang (1645 - 1704) người Tiền Đường Chiết Giang. Ông có tài năng văn học xuất chúng nhưng lại khốn đốn vì khó khăn, lưu lạc chốn kinh thành, dựa vào việc bán chữ để kiếm ăn. “Trường Sinh Điện” là tác phẩm mà ông hết sức chú tâm, được hoàn thành sau hơn mười năm, viết ba lần bản thảo. Đầu tiên nó có tên là “Trầm hương đình”, sau đó được đổi thành “Vũ nghệ thường”, cuối cùng mới lấy tên là “Trường Sinh Điện”. vở kịch lớn này có 50 hồi, nếu diễn hết vở kịch thì cần hai ngày trọn vẹn.

Trọng tâm của “Trường Sinh Điện” xoay quanh chuyện tình cảm, li tán của Đường Minh Hoàng Lí Long Cơ và quý phi Dương Ngọc Hoàn. Nó không hề úp mở việc Lí Long Cơ quá đỗi sủng ái Dương Ngọc Hoàn mà mang lại nguy nan cho đất nước. Phần đầu của vở kịch, tác giả dùng không ít từ ngữ để miêu tả cảnh ân ái của Lí Long Cơ và Dương Ngọc Hoàn, bao gồm cả việc Lí Long Cơ do cứng chiều Dương Ngọc Hoàn mà để mặc cho huynh trưởng của Dương Ngọc Hoàn là Dương Quốc Trung lạm hành. Trong màn “Tiến quả”, Lí Long Cơ hạ lệnh dùng ngựa chạy nhanh suốt ngày đêm xuống miền nam tìm quả vải để cống tiến cho Dương Ngọc Hoàn, món trái cây mà nàng yêu thích. Điều này đã phản ánh trực tiếp được sự oán hận của dân chúng.



Còn khúc “Trường Sinh Điện”, đoàn còn kịch Tô Châu biểu diễn.



Năm 2004, để kỉ niệm 360 năm ngày sinh của Hồng Ngang, ở Hàng Châu Chiết Giang diễn lại côn khúc “Trường Sinh Điện”.

Lí Long Cơ phong Dương Ngọc Hoàn làm phi, vốn đã không đúng phép tắc. Nhưng vì tình riêng mà tín nhiệm kẻ gian thần, lơ là việc nước, dẫn đến sự nổi loạn của An Lộc Sơn. Đường Minh Hoàng vội vã rời đô thành Trường An, dọc đường xảy ra binh biến Mã Ngôi Pha. Tướng lĩnh quân sĩ yêu cầu Đường Minh Hoàng trừ bỏ ái phi Dương Ngọc Hoàn và gian thần Dương Quốc Trung. Không còn cách nào khác, Đường Minh Hoàng ban chết cho Dương Ngọc Hoàn. Tuy nhiên tình yêu của họ vì thế mà thăng hoa, hương hồn Dương Ngọc Hoàn không tan đi, vẫn hàng ngày nhớ nhung Đường Minh Hoàng. Còn Đường Minh Hoàng không còn ý chí, truyền ngôi cho thái tử, quãng đời còn lại chìm sâu trong nỗi mê đắm nhớ nhung ân hận vì đã để mất ái phi Dương Ngọc Hoàn.

Ngòi bút Hồng Ngang hết sức sinh động, khi miêu tả quãng thời gian gặp gỡ của mối tình Đường Minh Hoàng và Dương Quý Phi, từ chỗ họ





chưa quen nhau đến khi tình sâu nghĩa nặng, ông mượn ngày “thất tịch” (ngày mồng bảy tháng bảy hàng năm), ngày mà truyền thuyết dân gian miêu tả các đôi tình nhân tương ngộ, hai người hẹn hò, thề ước đời đời kiếp kiếp bên nhau ở Trường Sinh Điện. Đáng tiếc đây không phải là kết cục cho câu chuyện tình cảm động lòng người, mối quan hệ của họ vì binh biến loạn lạc mà xảy ra bước ngoặt, Đường Minh Hoàng bắt đấng dĩ tận mắt nhìn ái phi của mình hương tiêu ngọc tận. Câu chuyện tình lãng mạn chuyển thành nỗi nhớ vô vọng, Dương Ngọc Hoàn hồn bay về trời, xa cách mãi mãi với Lí Long Cơ đơn độc, “Thiên trường địa cửu hữu thời tận, thử hận miên miên vô tuyệt kỳ.” (Trời đất dài lâu có lúc tan, hận này vắng vặc mãi không thôi). Một đoạn thiên cổ bi kịch, khiến lòng người đau xót thay.

“Trường Sinh Điện” là một tác phẩm vĩ đại, nó thông qua sự đối lập và xung đột chính trị, ái tình, để cho nhân vật chính Đường Minh Hoàng rơi vào cảnh đối kháng kịch liệt không thể hòa giải, do vậy nó cũng đã lột tả được sự đau khổ trong lòng Đường Minh Hoàng khi ông đối diện với những mâu thuẫn phức tạp. Một hoàng cung có rất nhiều phi tần, cũng chính là nơi không thể nảy sinh tình yêu chân thành và thuần túy, tình cảm của Lí Dương lại trong hoàn cảnh cực đoan như vậy, trải qua bao thử thách đầy xung đột với các hình thức khác nhau, ngày càng nồng thắm, do vậy càng đáng quý. Lí Long Cơ là quân vương, trong lúc thế sự hỗn loạn không thể bảo vệ được người phụ nữ mình yêu, mắt trừng trừng nhìn nàng đi vào cõi chết, nỗi hổ thẹn này, không thể nào diễn tả bằng lời.

Với sự tài hoa xuất chúng của Hồng Ngang đã khiến tác phẩm “Trường Sinh Điện” có giá trị văn học rất cao. Bên cạnh đó, lựa chọn từ ngữ cũng tuân theo niêm luật gieo vần nghiêm ngặt, điều này khiến bố cục âm nhạc toàn vở kịch và ngôn từ có sự phối hợp mật thiết, hai yếu tố này kết hợp với nhau càng tăng thêm tính nghệ thuật của vở kịch. Do tình tiết câu chuyện phức tạp, tính cách nhân vật mỗi người một khác nên cần phải dùng âm nhạc với các phong cách khác nhau, làm cho nó phối hợp hài hòa với nhân vật, bối cảnh. Sau khi kịch bản ra đời, trong một thời gian rất ngắn đã được công diễn, vang dội một thời, trở thành niềm yêu thích nhất của các văn nhân mỗi khi tụ họp, khiến cho nhà nhà người người tranh nhau biểu diễn. Tuy nhiên Hồng Ngang và nhóm bạn của ông vì thế mà gặp họa, bởi vì trong thời gian để tang mẹ của Khang Hi hoàng đế (1662 - 1722), mà vẫn công diễn “Trường Sinh Điện”, phạm vào lệnh cấm, nhiều người bị cách chức xử phạt, Hồng Ngang vì thế mà bị đuổi về quê, trên đường đi thăm bạn, say rượu rơi xuống nước mà chết.

“Đào Hoa Phiến” cùng với “Trường Sinh Điện” là những tác phẩm kịch vĩ đại vào đầu đời Thanh. Tác giả là Khổng Thượng Nhậm (1648 - 1718), người Khúc Phụ tỉnh Sơn Đông, cháu đời thứ 64 của Khổng Tử (551 - 479 TCN). “Đào Hoa Phiến” hoàn thành vào năm Khang Hi thứ 38 (1699), toàn bộ vở kịch có

40 hồi, trong đó có bốn hồi mà mỗi hồi thêm một hồi nữa, trên thực tế gồm có 44 hồi.

Những năm cuối đời Minh, xã hội loạn lạc, đặc biệt là khởi nghĩa Lí Tự Thành (1606 - 1645), triều đình nhà Minh bị sụp đổ, từ khởi nghĩa dân nghèo đến triều đình bị diệt vong và sự xây dựng chính quyền các dân tộc khác nhau, một thể hệ các nhà văn phải đối mặt với thách thức của xã hội bởi quan niệm giá trị xã hội bị sụp đổ, đời sống phóng đảng cùng ca kĩ đi khắp mọi nơi, thi tửu xướng họa, không thể tiếp tục được trong xã hội thế sự nhiều nhường. Nhà văn dựa vào chính quyền nhà Hán đã không thể tồn tại được nữa.

Bản thân đã trải qua kiếp nạn lớn lao này, Khổng Thượng Nhậm là một trong số ít người đã đưa thời sự vào trong kịch, thông qua việc quyền gian Nguyễn Đại Thành và người băng đảng Đông Lâm Hầu Phương Vực câu kết với nhau, đã thẳng thắn chỉ ra sự thay đổi thời đại trong quá trình Nam Minh vương triều bị diệt vong. Nhà Thanh được thành lập, các nhà văn phương nam vẫn chống đối mạnh mẽ chính quyền nhà Thanh. Rất nhiều nhà thông thái nổi tiếng kiên quyết không ra làm quan, các cuộc khởi nghĩa chống nhà Thanh vẫn xảy ra lẻ tẻ ở các vùng. Ở vào hoàn cảnh như vậy, Khổng Thượng Nhậm viết một vở kịch ai oán về vương triều Minh Quý, chủ đề của nó có được sự đồng cảm của quần chúng nhân dân và sĩ tử văn nhân trước nỗi đau bị diệt vong. Mở đầu vở kịch "phó mặt mở màn", một người thuyết thư mượn một nhân vật trong kịch tự thuật nói về truyền kì này, "làm cho tôi khóc một hồi, cười một hồi, bực dọc một hồi, mắng một hồi". Đây chính là nỗi lòng của người xem và các nhân vật trong kịch, cũng chính là cách nói người nhưng thực ra tự nói mình của tác giả.

Tác giả tự thuật việc mình viết bộ truyền kì này là "mượn tình li hợp, viết về cảm xúc của sự hưng vong", nhìn từ khía cạnh khác nó đã thể hiện được đặc điểm đề tài truyền kì Minh - Thanh. "Đào Hoa Phiến" kế thừa truyền kì Minh - Thanh lấy vai sinh, đán làm nhân vật chính, có sở trường thể hiện đặc trưng của tình yêu nam nữ, nên thông qua tình yêu của nữ nhân vật chính Hầu Phương Vực và Lí Hương Quân, để phản đối sự thay đổi triều đại. Trong điệu múa uyển chuyển của ca kĩ và sĩ tử, đã thẩm thấu được nội hàm bi thương mà bối cảnh thời đại đã gửi gắm vào câu chuyện.

Cốt truyện chính của "Đào Hoa Phiến" là câu chuyện tình của thư sinh Hầu Phương Vực và nàng ca kĩ nổi tiếng bên sông Tấn Hoài là Lí Hương Quân, ngoài ra còn có những tình tiết phức tạp khác với các nhân vật hí kịch mang nhiều tính cách, tham vọng khác nhau. Lí Hương Quân tuy lưu lạc chốn phong trần, nhưng lại có tấm lòng thanh cao hơn tao nhân mặc khách. Nàng từ chối nhận quà của Nguyễn Đại Thành, kẻ văn nhân biến chất câu kết với quyền úy gian thần, đồng thời nàng còn khích lệ Hầu Phương Vực tòng quân





Còn khúc “Đào Hoa Phiến 1699”, Đoàn côn kịch Giang Tô biểu diễn.

báo quốc. Sau khi Hầu Phương Vực tòng quân đi xa, Nguyễn Đại Thành ép Lí Hương Quân phải lấy hắn. Lí Hương Quân kiên quyết cự tuyệt, đập đầu tự vẫn, máu bắn vào chiếc quạt thơ khi nàng và Hầu Phương Vực lúc làm quen đã tặng cho nhau. Bạn của Hầu Phương Vực là Dương Long Hữu đã dùng máu trên quạt vẽ một cây hoa đào. Chiếc quạt hoa đào được vẽ bằng máu của Lí Hương Quân, người dùng cái chết để giữ sự trong sạch, đã trở thành vật tượng trưng cho sự kiên nghị. Triều đại Nam Minh cuối cùng bị diệt vong, Lí Hương Quân xuất gia, Hầu Phương Vực khổ công tìm Lí Hương Quân nhưng không có kết quả, cuối cùng cũng xuất gia học đạo. Tuy hai người gặp nhau khi đã thoát khỏi bụi trần nhưng tình yêu dường như vẫn quanh quẩn đâu đây.

“Nhập đạo” là côi đi về của Hầu Phương Vực và Lí Hương Quân, đồng thời cũng là kết thúc vở kịch. Đắc đạo cao nhân Trương Dao Tĩnh đã trách móc Hầu Phương Vực mê muội Hương Quân: “Đúng lúc long trời lở đất, vẫn còn mê đắm yêu đương, thật đáng cười chê thay!”, “Người hãy nhìn xem, quốc (đất nước) ở đâu, gia (gia đình) ở đâu, quân (vua) ở đâu, phụ (phụ thân)



ở đâu, chỉ có chăm chăm chút tình hoa nguyệt”. Quy ẩn Đạo Sơn không phải là lí tưởng nhân sinh mà tác giả muốn ở Trương Dương, ẩn sau trong kết cục này là cảm giác bất lực bao trùm khắp mọi nơi, mọi lúc trong toàn bộ vở kịch. Triều Minh suy tàn, trung thần có lòng báo quốc cũng không thể cứu vãn được. Văn nhân, thi sĩ thường ngày cao giọng bình thơ luận văn, nhưng gặp vào thời loạn lạc thì "bách vô nhất dụng thị thư sinh" (anh thư sinh hoàn toàn vô tác dụng), điều này đã hình thành sự tương phản khá rõ ràng. Do vậy, vấn đề muốn biểu đạt ở đây không phải là tình cảm tôn giáo, mà chính là triết học, là sự nhỏ mọn của tầng lớp văn sĩ khi nước mất nhà tan, là sự nhỏ bé của con người đối diện với thời đại.

“Đào Hoa Phiến” dùng không ít ngôn từ để lột tả truyện văn thơ của các văn nhân, thi sĩ, nhưng cũng có dụng ý châm biếm. Những văn nhân tự cho mình thanh lưu, không kết gia với gian đảng đương nhiên là rất đáng kính, nhưng tiếc thay khi đối mặt với thế tục kinh thường thì không thể không thuận theo. Tương tự như vậy, khi chàng Hầu Phương Vực đi xa, Lí Hương Quân quyết chí thủ tiết đợi chàng. Một cô kĩ nữ bên sông Tần Hoài quyết giữ





Ảnh côn khúc “Đào Hoa Phiến”, qua hai tấm hình cho thấy sự thay đổi của hai nhân vật nam chính và nữ chính cũng là sự thay đổi lớn lao của thời đại.

mình cho người yêu đã khiến sự thủy chung của cô càng thêm phần kiên cường khí khái, chính vì thế nó đã trở thành hình mẫu khi dân tộc gặp đại nạn thì phải kiên quyết giữ vững khí thế, nhưng so với văn nhân, đó chính là sự hèn hạ từ hoàng đế Nam Minh cho đến phần lớn quan văn võ tướng trong triều. Tác giả viết từng màn một, dường như rất tản mạn, tùy ý. Tuy nhiên giống từng hạt ngọc trai rơi vãi kết thành một chuỗi, tác phẩm vẫn thể hiện được sâu sắc nỗi đau nước mất nhà tan. “Xương trắng tro xanh cây sáo dài, quạt hoa đào quạt tiễn triều Nam Minh. Không lo gầy dựng lại đất nước nên phục quốc vô vọng, tình cảm trai gái khi nào tan”. Nỗi nhớ khôn nguôi, khắc khoải tận đáy lòng, chỉ nên là những gì ngoài tình cảm trai gái.

“Trường Sinh Điện” và “Đào Hoa Phiến” là song bích truyền kì vào đầu đời Thanh. Hồng Ngang và Khổng Thượng Nhâm đều tuyên bố rằng tác phẩm của họ đều tuyệt đối căn cứ theo sự kiện lịch sử, không có chuyện hư cấu mà không có cơ sở. Tuy rằng trong quá trình sáng tác họ vẫn chưa thực sự trung thành tuyệt đối với lịch sử, nhưng cũng đã ảnh hưởng đến sáng tác truyền kì của cả một thời đại. Truyền kì nhà Thanh coi “Trường Sinh Điện” và “Đào Hoa Phiến” là khuôn mẫu, không tránh được việc bị ảnh hưởng sâu sắc bởi thái độ cẩn trọng và sự nghiêm túc đối với sự kiện lịch sử, chỉ trích các

sáng tác kịch dựa trên sự tưởng tượng. Các tác phẩm hư cấu kì dị giống như “Mẫu đơn đình” không còn được xuất hiện nữa. Đây cũng là một trong những nguyên nhân khiến truyền kì suy thoái.

Lí Ngọc và sân khấu diễn xuất Côn khúc

Côn khúc hưng khởi, chế độ diễn xuất của nó bắt chước Nam hí, trên cơ sở “giác sắc chế” của Tống Nguyên Nam hí và tạp kịch, phân vai có sự phân hóa và tỉ mỉ hơn một bước. Đối với việc hóa trang trên sân khấu của diễn viên, vẽ mặt và trang phục đã có xu hướng định hình. Sự kết hợp hoàn hảo giữa âm nhạc côn khúc và lời thoại đã khiến hí kịch bước vào con đường quy phạm hóa hơn nữa, thay đổi địa vị thấp kém của nó, đặc biệt là những tác phẩm hí kịch lưu truyền trong dân gian. Nghệ nhân diễn xuất côn khúc cũng lan rộng ra các tầng lớp xã hội. Tiến trình thị trường hóa của hí kịch cũng sản sinh ra nhiều gánh kịch có tính chuyên nghiệp hóa, cộng thêm với một số nghệ nhân, quan chức tổ chức gánh hát gia đình, rèn luyện diễn viên, thậm chí tự mình giảng dạy cho các nghệ nhân, thúc đẩy hơn nữa xu thế tinh tế hóa của côn khúc cũng như hí kịch Trung Quốc. Điều này khiến ba yếu tố là biểu diễn trên sân khấu, văn từ và âm nhạc của côn khúc hòa nhập với nhau, tương hỗ cho nhau, giành được đỉnh cao khó dưới góc độ mỹ học. Trong thời gian mấy trăm năm ngắn ngủi, côn khúc đã khiến cho âm nhạc, vũ đạo và văn học truyền thống hội tụ vào trong nó, nhất thời trở thành điển phạm của văn hóa chính thống Trung Quốc.

Từ Hán - Đường, Tống - Nguyên cho đến Minh - Thanh, sân khấu diễn xuất của hí kịch Trung Quốc về cơ bản được chia thành ba loại: một là cung đình và sảnh đường nhà thương gia quý tộc; hai là nhà hát mang tính kinh doanh trong thành thị hoặc bãi đất trống ven đường; ba là đình đến ở các làng xã vùng quê. Thực chất diễn xuất trong cung đình và sảnh đường là giống nhau, các triều đại như Hán, Đường, Tống đều xây dựng phường hát, các nghệ nhân đào tạo ở phường hát giống như gánh hát quý tộc ở thời Minh - Thanh, loại hình biểu diễn này chỉ dành cho đối tượng đặc biệt, đồng thời nghệ nhân cũng không có những lo lắng về mặt thương mại, nội dung diễn xuất hoàn toàn do chủ nhân quyết định. Biểu diễn ở tư gia riêng hay phủ đệ của quan lại, thương gia nhà giàu thì có yêu cầu cao hơn rất nhiều về diễn xuất.

Thời kì Minh - Thanh, diễn xuất xã hội hóa phát triển rất nhanh. Loại hình diễn xuất này có thể tồn tại ở những nơi chuyên cung cấp các loại hình biểu diễn mang tính thưởng thức, giải trí, dần dần hợp vào với diễn xuất ở cung đình và sảnh đường nhà thương gia quý tộc. Diễn xuất ở sảnh đường kết hợp với yến tiệc, ban đầu là xuất hiện trong dân gian và những nơi mang tính





thương mại hóa, nên phát triển rất nhanh. Do vậy khi những nơi biểu diễn mang tính giải trí tổng hợp không còn tồn tại nữa thì biểu diễn trong ca lầu tửu quán trở thành nơi biểu diễn chính của hí kịch ở thành thị. Cùng với sự phát triển của hí kịch thành thị, các tầng lớp bình dân ngày càng có nhiều cơ hội tiếp xúc và thưởng thức hí kịch hơn. Đó chính là bối cảnh xuất hiện của lớp nhà viết hí kịch Tô Châu, bao gồm cả Lí Ngọc trong đó. Phần lớn là những nhà văn có thân phận thuộc thành phần trung lưu của xã hội, sinh sống trong cái nôi của Côn khúc nên khi sinh ra đã có ưu thế nắm vững niêm luật phương ngôn Tô Châu, do vậy có thể thích nghi với nhu cầu biểu diễn ở thị trường hóa Côn khúc vùng Giang Nam, nơi lấy Tô Châu làm trung tâm, chuyên viết kịch bản cho các gánh hát diễn xuất. Kịch bản của họ biên soạn theo nhu cầu diễn xuất của các gánh hát. So với những nhà văn nổi tiếng, có địa vị xã hội cao, biên soạn kịch bản dựa vào việc đọc tài liệu trên giấy thì ở các phương diện như quan hệ các nhân vật, bố trí tình tiết và vận dụng câu chữ đều có sự khác biệt, chính vì vậy đã mở ra một diện mạo mới cho truyền kì.

Lí Ngọc sinh sống vào cuối đời Minh đầu đời Thanh, người huyện Ngô, tỉnh Giang Tô, xuất thân hèn mọn, không được tham gia con đường khoa cử. Đến đời nhà Thanh ông cũng không thể tiến thân bằng con đường làm quan, nên dành cả đời dốc sức nghiên cứu và sáng tác hí khúc. Các tác phẩm của ông có khoảng 42 loại thư tịch khúc tịch. Đặc biệt cái gọi là “nhất nhân vĩnh chiếm” là chỉ bốn kiệt tác truyền kì trứ danh của ông, đó là “Nhất bồng tuyết”, “Nhân thú quan”, “Vĩnh đoàn viên” và “Chiếm hoa khôi” đều được người đời ca tụng, các đào kép đặc biệt ưa thích. Từ cuối đời Thanh cho đến ngày nay, nó đều là những vở kịch thường được xuất hiện trên sân khấu biểu diễn côn khúc.

“Nhất bồng tuyết” là một trong những tác phẩm kiệt xuất của Lí Ngọc, có tổng cộng 30 hồi. Tên vở kịch có nguồn gốc từ một vật quý bằng ngọc đời nhà Minh trong truyền thuyết, dùng để rót rượu, mùa hạ không có đá mà vẫn mát lạnh, mùa đông không có lửa mà vẫn ấm áp. Điều thần kì hơn là, chỉ cần rót rượu ngon thì ngay lập tức trong cốc sẽ có hoa tuyết bay bay, mây mù cuốn cuộn, chính vì vậy mới có tên là “Nhất bồng tuyết”. Vở kịch viết về chiếc cốc ngọc vốn là vật gia truyền của Mạc Hoài Cổ, năm Gia Tĩnh triều Minh, bố con thừa tướng Nghiêm Tung làm mưa làm gió, không từ thủ đoạn gì để đoạt lại vật báu thiên hạ. Nghiêm Mạc hai họ vốn là chỗ bang giao, Mạc Hoài Cổ đã tiến cử môn khách Thang Cẩn, người am hiểu cổ vật trong nhà cho Nghiêm Thế Phiên, con trai của Nghiêm Tung. Thang Cẩn lấy oán trả ân. Để câu kết với nhà Nghiêm và âm mưu chiếm đoạt ái thiếp Tuyết Diễm của Mạc Hoài Cổ, hắn đã xúi giục Nghiêm Thế Phiên cướp cốc ngọc gia truyền của Mạc Hoài Cổ. Mạc Hoài Cổ đưa đồ giả ra lấy lệ, bị Thang Cẩn phát giác, chính vì thế đã rước họa vào thân. Nghiêm Thế Phiên lục soát khắp phủ, Mạc Hoài Cổ không thể không bỏ của chạy lấy người, nhưng cuối cùng vẫn bị cha con nhà họ



Kịch "Nhất bồng tuyết", Mã Trường Lễ đóng Mạc Hoài Cổ.

Nghiêm bắt được. Tổng trấn Tô Châu là Thích Kế Quang phụng mệnh mang Mạc Hoài Cổ ra chém đầu, người hầu trung thành của Mạc gia là Mạc Thành tự nguyện đứng ra thay chủ nhận tội chết, vì thế Mạc Hoài Cổ mới thoát thân. Thủ cấp Mạc Thành mang đến kinh đô, bị Thang Cẩn nhận ra. Cẩm vệ quân Lục Bình phụng mệnh điều tra vụ việc, Thang Cẩn tham dự hội thẩm. Lục Bình nhìn thấu ý định của Thang Cẩn muốn chiếm đoạt ái thiếp Tuyết Diễm của Mạc Hoài Cổ, được Tuyết Diễm gợi ý, giả vờ ép nàng làm thiếp Thang Cẩn. Thang Cẩn quả nhiên không truy cứu thêm nữa. Tuyết Diễm nhận lời đóng kịch, khi động phòng thừa cơ đâm chết Thang Cẩn, sau khi báo thù cho Mạc gia xong thì tự vẫn. Vợ Mạc Hoài Cổ nuôi dưỡng Văn Lộc con trai Mạc Thành thành người. Sau khi Nghiêm gia bại thế, Mạc Hoài Cổ mới quay trở về cố hương, đã gặp lại vợ dẫn con của Văn Lộc ra thắp hương ở phần mộ cha mình ngoài cửa Tây, hai vợ chồng gặp lại nhau, nhận Văn Lộc làm con trai, cả nhà đoàn tụ.

Sự đối lập rõ ràng giữa Thang Cẩn, một môn khách bán bạn cầu vinh của Mạc gia; và Mạc Thành, kẻ đẩy tứ thân phận hèn mọn, cùng với nàng vợ lẽ Tuyết Diễm trong "Nhất bồng tuyết" đã tạo nên tính hí kịch mạnh mẽ. Hình tượng Mạc Thành và Tuyết Diễm đã lay động lòng người, được làm nổi bật bởi sự tương phản của Thang Cẩn, càng làm cho hiệu quả hí kịch đẩy lên cao hơn nữa. Tinh tiết kịch lắt léo, mang tính thương thức rất cao. Trong đó, rất





Còn khúc “Thiên trung lục”, Du Chấn Phi đóng Kiến Văn Đế.

nhiều đoạn như “Thẩm đầu”, “Thích Thang” v.v.. vẫn được biểu diễn trên sân khấu ngày nay, được mọi người yêu thích.

Những tác phẩm của Lí Ngọc, bao gồm cả tác phẩm “Nhất bồng tuyết” đều là những vở kịch có đề tài ở phố phường, nội dung chủ yếu miêu tả nhân tình thế thái, rất phù hợp với yêu cầu diễn xuất đương thời nên đào kép lũ lượt đòi mua, Lí Ngọc trở thành một trong những nhà văn sống bằng nghề viết lách sớm nhất trong lịch sử Trung Quốc.

Những tác phẩm viết vào đời nhà Thanh của Lí Ngọc, phần lớn đều có đề tài từ những sự kiện đấu tranh chính trị trong lịch sử hoặc trong đời sống xã hội cuối đời Minh đầu đời Thanh. Trong đó tác phẩm “Thanh trung phủ” và “Thiên chung lục” đánh dấu sự sáng tạo hí kịch của ông đã đạt đến một trình độ rất cao.

“Thiên chung lục” (còn được gọi là “Thiên trung lục”) viết về Yến Vương Chu Đệ phát động binh biến “Tĩnh nan chi dịch” vào thời đầu nhà Minh, đại quân nam tiến, kinh đô triều Minh lúc bấy giờ ở Nam Kinh trong nháy mắt chìm trong biển lửa, Kiến Văn Đế được các đại thần hiến mưu, đành đóng giả hòa thượng trốn ra ngoài sống lưu vong. Ông ta vội vã rời kinh, trên đường đào tẩu sống trong cảnh tượng thê lương và cảm giác hoảng hốt được giải bày trong đoạn hát “Thu Thập Khởi” như sau:

“Gói gọn giang sơn vào trong túi mình, thế giới vật chất xung quanh ta đang không ngừng biến đổi. Trải qua một cuộc hành trình mù mịt, rừng núi âm u tĩnh mịch, núi cao sừng sững, trường giang cuộn cuộn... Nhìn giang sơn không hề thay đổi, ai biết được ta tay cầm hành lí đầu đội mũ đi về Tương Dương”



Ảnh kịch Côn khúc “Thập Ngũ Quan”.

Truyền kì Côn khúc đời Minh có từ ngữ uyển chuyển, âm nhạc mềm mại, đề tài đa phần là những câu chuyện tình nam nữ, đại diện cho mục đích của các nhà văn đời nhà Minh mê đắm mỹ nữ và âm nhạc, nhưng không đủ để biểu đạt được tâm hồn phóng khoáng của các nhà văn. Sự xuất hiện của Lí Ngọc mang đến sự thay đổi mới cho truyền kì cuối đời Minh, cũng truyền thêm phong cách đa dạng mang khí thế mạnh mẽ cho côn khúc.

Rất nhiều nhà viết kịch truyền kì ở Tô Châu vào đầu đời Thanh đều để lại những tác phẩm bất hủ của họ. “Song hùng mộng” là một trong những tác phẩm như vậy. “Song hùng mộng” tức sau này là “Thập thiên quán” nổi danh khắp thiên hạ. “Song hùng mộng” vận dụng tinh xảo kết cấu hai tuyến nhân vật của truyền kì Minh - Thanh, viết về một án mạng liên quan đến hai mươi lăm quan tiền của hai anh em trong một nhà, bị viên quan ngu ngốc xét xử sai trối nhốt vào ngục, vụ án oan còn liên quan đến hai cô gái vô tội, khi cả bốn người dường như không còn cách nào đành hàm oan chịu phạt thì một vị quan thanh liêm phát hiện ra sơ hở của vụ án, ông chống lại áp lực lật lại vụ án, cuối cùng đã tìm ra hung thủ thật, trả lại sự trong sạch cho bốn người. Vở kịch viết về hai đôi nam nữ không có quan hệ với nhau và hai vụ án có liên quan với nhau, lúc độc lập lúc đan xen vào nhau, kết cấu câu chuyện làm cho người đọc thích thú. Trong đó bốn nhân vật hí kịch vô duyên vô cớ bị tai họa từ trên trời giáng xuống, ranh giới sinh tử càng làm cho người ta thương xót sự vô thường của kiếp người.





Ở thời đại này, tác phẩm của Lí Ngư (1611 - 1680) cũng đáng được đề cập đến. Những tác phẩm “Liên hương bạn”, “Phong tranh ngộ”, “Thần trung lâu”, “Tỉ mục ngư” v.v.. mà ông viết được gọi là “Lập ông thập chủng khúc”, và được lưu truyền rất rộng rãi. Lí Ngư là một trong những nhà lí luận hí kịch quan trọng nhất trong lịch sử Trung Quốc. Dựa trên cơ sở nghiên cứu biểu diễn côn khúc và những tác phẩm của bản thân, cũng như hướng dẫn gánh hát biểu diễn các tiết mục mà mình viết, ông đã mang tình cảm ngọt bùi khi viết kịch bản của mình để truyền lại cho các đào kép, làm cho sự kết hợp giữa biểu diễn côn khúc và văn học có thể đạt đến đỉnh cao mới. Tác phẩm của ông liên tục xuất hiện tính hài hước. Ông chính là một nhà viết kịch có sở trường dùng thủ pháp hài hước ở thời đại tạp kịch đời Nguyên. Đề tài hí kịch của ông đa phần là phong hoa tuyết nguyệt, tuy không có những tư tưởng sâu sắc hoặc tình tiết bi thương lay động lòng người nhưng tính giải trí của biểu diễn côn khúc trên sân khấu đã được thể hiện một cách đầy đủ nhất, đồng thời cũng bắc lên nhịp cầu đối thoại giữa kịch dân gian và kịch viết của tầng lớp văn nhân.

Dưới sự thúc đẩy của tầng lớp văn nhân, sự ảnh hưởng của côn khúc là không biên giới, âm nhạc của nó cũng được triều đình coi là “chính âm”. Tuy những người biểu diễn nghệ thuật đào kép vẫn bị xã hội coi thường, nhưng môn nghệ thuật hí kịch này nhìn từ góc độ chính thể đã đi từ dưới hạ tầng xã hội để trở thành không gian văn hóa điển phạm. Ý nghĩa văn hóa của truyền kì côn khúc phải đặt nó trong cái nhìn xã hội rộng lớn hơn, vượt ra ngoài lĩnh vực hí kịch thì mới có thể hiểu và trình bày, phát huy nó một cách đầy đủ nhất.

THỜI KÌ TRĂM HOA ĐUA SẮC: CÁC LOẠI HÌNH HÍ KỊCH ĐA DẠNG





Điệu Dục Dương và sự lưu truyền của Bang tử

Truyền kì Côn khúc được các nhà viết kịch và tầng lớp phú thương quý tộc trung thượng lưu yêu thích. Tuy nhiên ở vùng nông thôn rộng lớn mà sự phát triển kinh tế và trình độ phổ cập giáo dục tương đối thấp thì văn từ hoa lệ và nội hàm sâu sắc của chúng chưa thu hút được sự đồng cảm của tầng lớp dân chúng phổ thông. Sự tinh tế tỉ mỉ của sáng tác côn khúc chưa hẳn đã phù hợp với xu thế nghệ thuật của diễn viên hí kịch dân gian.

Từ Tống - Nguyên cho đến Minh - Thanh, sự phát triển của hí kịch dân gian đã bước vào một giai đoạn mới, biểu diễn trên khắp các vùng trong cả nước. Sự phát triển kịch nông thôn trở thành bước ngoặt của hí kịch Trung Quốc phát triển nhanh theo phương thức càng ngày càng đa dạng hóa, cuối cùng xác định được bố cục đa dạng của hí kịch Trung Quốc.

Trước khi điệu Côn Sơn phát triển, ở vùng Giang Chiết thuộc miền nam Trung Quốc cũng đã xuất hiện các điệu địa phương khác với Bắc khúc như điệu Hải Diêm, điệu Dư Diêu và điệu Dục Dương. Xét về mặt vận dụng cung điệu, phong cách hoàn luật cũng như nhạc cụ đệm, chúng đều không cùng hệ thống âm nhạc với Bắc khúc. Việc đào kép vận dụng nó vào hát kịch đã chính thức mở ra thời đại đa dạng của âm nhạc hí kịch Trung Quốc. Điệu Côn Sơn xuất hiện sau này đã che đi ánh hào quang của chúng bằng sự tinh tế điển nhã của mình. Tuy nhiên điệu Côn Sơn không thể thay thế sự tồn tại của chúng, đặc biệt là điệu Dục Dương, vẫn lưu truyền ở miền Nam, đồng thời cùng với côn khúc lưu hành đến các vùng rộng lớn hơn.



Sân khấu cổ Tu Chân Quan ở Ô Trấn, tỉnh Chiết Giang, xây dựng vào năm 1749. Ở các vùng nông thôn, thành thị của Trung Quốc, sân khấu cổ hoặc hí lấu được xây dựng rộng rãi.

Quá trình các làn điệu địa phương miền nam thay thế dần làn điệu phương bắc và trở thành hình thức âm nhạc hí kịch có ảnh hưởng nhất ở thời kì nhà Minh, chính là nhờ vào sự đóng góp của hai điệu Dục Dương và Côn khúc. Triều Minh - Thanh, từ dân gian cho đến quan lại triều đình đều gọi gộp hai làn điệu này là Côn Dục, cho đến tận cuối đời nhà Thanh, cung đình gọi "Côn Dục đại khúc" thành "chính âm" hoặc "nhã nhạc". Song song với nó, những hình thức âm nhạc địa phương khác đều được gọi là "Loạn đạn" và được cho rằng không đủ điều kiện để biểu diễn ở những nơi trang nhã. Tuy nhiên trên thực tế trong con mắt của các nhà viết kịch, vận mệnh điệu Dục Dương và điệu Côn Sơn hoàn toàn không giống nhau. Điệu Côn Sơn được Ngụy Lương Phụ quy chuẩn hóa một cách nghiêm ngặt theo luật định âm Nam bắc khúc, về mặt cung điệu và niêm luật đều rất có quy luật, tiện cho mọi người sáng tác lời hát kịch bản dựa theo qui luật này, ngoài ra còn tiến thêm một bước là dùng quy luật âm nhạc này để dạy cho các đào kép. Cùng với sự truyền bá của côn khúc và kịch bản truyền kì, ngày càng xuất hiện nhiều khán giả yêu thích thuộc tầng lớp thượng lưu, sự coi trọng của văn nhân nhã sĩ đã làm cho vị trí mỹ học của âm nhạc điệu Côn sơn ngày càng cao. Điệu Dục Dương vốn cùng vị trí với điệu Côn sơn, nhưng bởi thiếu một người định âm như Ngụy Lương Phụ nên đặc trưng âm nhạc của nó rất dễ bị thay đổi trong quá trình truyền bá.

Điệu Dục Dương tuy các nhà văn ít chú ý đến, tài liệu ghi chép cũng không nhiều, nhưng trong rất nhiều làn điệu cao ở khắp các vùng rộng lớn từ Nam đến Bắc Trung Quốc, kể từ sau khi điệu Dục Dương lưu truyền đến các vùng thì đều có thể nhìn thấy sản phẩm âm nhạc sau khi kết hợp phong cách âm nhạc của điệu Dục Dương với ngôn ngữ địa phương các vùng. Hơn nữa, do điệu Dục Dương không giống với điệu Côn Sơn, không có định luật âm nhạc nghiêm ngặt để tham khảo, vì thế phiên bản điệu Dục Dương được các vùng cải biên ngày càng nhiều. Ngược lại với điệu Côn sơn tiết tấu chậm chậm, văn từ tinh tế, giọng hát trầm thấp, điệu Dục Dương đòi hỏi phong cách âm nhạc hào sảng cao vang. Điệu Dục Dương được hình thành tự nhiên trong dân gian và được lưu truyền rộng rãi có đặc điểm "ai cũng có thể hát được", đồng thời còn vận dụng thêm phương pháp "bang xoang" (hát đệm), một người hát nhiều người hòa theo, tăng thêm hiệu quả diễn xướng hí kịch.

**"Cao xoang"
(Làn điệu cao):**

Là một trong bốn làn điệu của hí kịch Trung Quốc (ngoài ra còn có ba điệu khác là Côn xoang (điệu Côn Sơn), Bang tử xoang, Bì hoàng xoang), đặc điểm của chúng là biểu diễn mộc mạc, từ ngữ thông tục, giọng hát cao ngân vang lanh lảnh, một người hát nhiều người hòa theo, chỉ dùng tiếng trống đánh nhịp, không có nhạc cụ khác đệm theo. Từ giữa đời Minh về sau, từ vùng Giang Tây, nó bắt đầu lưu hành khắp các vùng trong cả nước, đồng thời hình thành làn điệu cao với phong cách khác nhau ở các vùng, bao gồm Cao xoang Cán kịch (kịch Giang Tô), Thanh hí Hồ Bắc, Cao xoang Xuyên kịch (vùng Tứ Xuyên), Cao xoang Điển kịch (vùng Vân Nam), Cao xoang Kinh đồ (vùng Bắc Kinh) v.v..





Ảnh chụp Cao xoang Xuyen kịch "Phấn Hương kí".

Nó chủ yếu dựa vào sức mạnh thanh âm tự nhiên của con người thể hiện tình cảm mang tính hí kịch. Hình thái âm nhạc hí kịch kiểu này tất nhiên có thể kích thích sự thể hiện tình cảm âm thanh con người ở mức độ cao nhất. Tuy nhiên nguyên nhân của nó cũng có thể là vì biểu diễn hí kịch dân gian giữa đời Minh vẫn ở vào trạng thái mộc mạc, chưa có sự kết hợp hoàn hảo giữa thanh nhạc và khí nhạc. Những câu chuyện mà điệu Dục Dương biểu diễn thường coi trọng nhân hiếu tiết lễ, thanh điệu khẳng khái cao vang, làm cho người nghe hưng hực khí thế. Phong cách của nó hào phóng, mạnh mẽ, nhanh, không khí diễn xuất sôi nổi, làm cho người xem bình dân vô cùng thích thú. Ở các vùng nông thôn, hí kịch thường được biểu diễn ở sân miếu, đền lộ thiên, không gian khoáng đạt, bố trí sơ sài, hình thức kịch dân gian mà đại diện là điệu Dục Dương càng thích hợp với khả năng diễn xuất của nghệ sĩ hí kịch dân gian.

Từ đời Tống - Nguyên trở lại, diễn xướng căn cứ theo quy luật làn điệu cố định là thông lệ trong biểu diễn hí kịch, bất luận là Nam hí, tạp kịch hay Côn khúc cũng đều như vậy. Nhưng điệu Dục Dương lưu truyền trong dân gian, không thể hoàn toàn tuân thủ nghiêm ngặt quy luật các làn điệu, sự thôi thúc sáng tạo tự do của nghệ sĩ dân gian được hoàn toàn giải phóng trong biểu diễn hí kịch. Từ giữa đời nhà Minh, trong quá trình lưu truyền rộng rãi, điệu Dục Dương có sự thay đổi ở mức độ khác nhau ở các vùng, đặc biệt cái quan trọng nhất là những câu hát (nhạc) tương đối cố định thì có sự thêm bớt, phá vỡ cách thức kiểu liên khúc làn điệu, từ sự mở rộng câu hát, tiến thêm một bước là thay đổi hẳn câu hát, từng bước tăng thêm tính hí kịch và sức biểu diễn âm nhạc của nó. Nó sản sinh ra nhiều biến thể, do vậy

hình thành hệ thống Cao xoang phức tạp. Các vùng nam bắc Trung Quốc xuất hiện liên tiếp các loại kịch có phong cách địa phương rõ rệt, hí kịch Trung Quốc từ đó đi vào “thời đại hí kịch địa phương”. Các loại kịch mang tính địa phương đã thể hiện được tầm quan trọng của nó ở lĩnh vực hí kịch đồng thời trở thành chủ thể diễn xuất hí kịch của các vùng. Điều Dục Dương có ảnh hưởng quan trọng đến mấy chục loại kịch xuất hiện sau này, đồng thời hình thành biểu tượng chính trong quá trình phát triển thần tốc của hí kịch dân gian Trung Quốc.

Quá trình cụ thể mà điều Dục Dương lưu truyền đến các vùng, người đời nay rất khó biết được. Tuy nhiên, từ sự phân bố khắp các vùng trên cả nước của loại kịch có hệ thống Cao xoang có thể thấy được qui mô truyền bá của nó. Quả thật, quá trình truyền bá đến các vùng của nó chính là quá trình được nghệ nhân dân gian các vùng cải tạo. Nó được pha trộn vào với chất giọng của hí kịch các vùng, trở thành cơ sở của rất nhiều làn điệu địa phương mới.

Sự xuất hiện của điệu Tản xoang ở vùng miền Tây là một mắt xích quan trọng khác của sự phát triển nghệ thuật làn điệu hí kịch Trung Quốc.

Điệu Tản xoang xuất hiện ở vùng Quan Trung tỉnh Thiểm Tây, điệu hát chính của nó lấy “khuyên thiện điệu” được lưu hành rộng rãi ở vùng Quan Trung làm cơ sở. Văn thể chính của Côn khúc và Cao xoang là thể làn điệu, câu dài, câu ngắn, số chữ mỗi câu khác nhau, nhưng có quy luật tương đối nghiêm ngặt. Tản xoang là một văn thể mới. Lời hát của nó về cơ bản có hai loại câu: câu 7 chữ và câu 10 chữ, được tạo thành bởi âm nhạc đơn âm do câu trước và sau của vế đối có số lượng chữ giống nhau, được gọi là câu bằng có hình thức đối ngẫu (hoặc thể cú đối ngẫu). Thể cú đối ngẫu là văn thể thường gặp nhất của hình thức hát dân gian các vùng. Lịch sử Tản xoang có từ xa xưa, kịch “Bát trung liên” diễn xuất ở miền nam vào cuối những năm thời Vạn Lịch nhà Minh (1573 - 1620) được phát hiện những năm gần đây là thể loại đoạn hát có tên là “Tây Tản xoang nhị phạm” có hình thức câu đối ngẫu mười chữ hoặc bảy chữ.

Thể loại của Tản xoang đã tạo ra một thủ pháp âm nhạc hoàn toàn mới cho diễn xướng hí kịch Trung Quốc, đó chính là cách thức mà sau này người ta thường gọi là “bản xoang thể”.

“Khuyên thiện điệu”:

Là một làn điệu dân gian nhỏ được lưu hành phổ biến ở vùng Quan Trung, là hình thức của Đạo giáo thông qua các hoạt động tập thể dân gian và hội làng để tuyên truyền tôn giáo ở vùng Quan Trung thời kì Minh Thanh. “Khuyên thiện đạo” của Đạo giáo vẫn còn tồn tại cho đến ngày nay, nội dung đa phần là những câu chuyện coi trọng đạo đức giáo hóa giống như “nhị thập tứ giáo”, lời hát về cơ bản vẫn tuân thủ câu bảy chữ, câu mười chữ của kết cấu câu.





Ảnh chụp Tấn xoang “Dương thất nương”.

“Bản xoang thể” là cách thức âm nhạc thường gặp ở các loại kịch địa phương xuất hiện giữa thời nhà Minh, gọi là “loạn đàn”. Những hình thức kịch mà người ta quen thuộc như Hán kịch, Kinh kịch, Việt kịch (Quảng đông) và Bình kịch, Hoàng Mai kịch v.v.. đều là các loại kịch thuộc “bản xoang thể”. Kết cấu của nó đơn giản, tiết tấu rõ ràng, dễ nắm bắt, dễ truyền miệng, thích hợp với biểu diễn hí kịch dân gian hơn so với thể các làn điệu. “Bản xoang thể” nhìn đơn giản như vậy nhưng chính những câu nhạc đơn giản của nó lại hàm chứa nhiều khả năng thay đổi nhất.

Tấn xoang tuy có hình thức âm nhạc diễn xướng dựa trên cơ sở nhị lục bản của “Khuyên thiện điệu”, nhưng vẫn giữ các làn điệu tương đối nhiều, tuy nhiên âm nhạc của các làn điệu này trong nhiều trường hợp không dùng cho hát, mà phần lớn dùng cho phần mở đầu, mở màn và trong kịch, có tác dụng làm nóng bầu không khí.

Trong quá trình hình thành, Tấn xoang còn phát triển hệ thống nhạc đệm lấy mõ làm chính. Đến giữa đời Thanh mới dần dần hình thành nhạc đệm lấy trống làm chính, các nhạc cụ gõ bằng đồng có tiếng vang như chũm chọe, xập xoã, chiêng cồng, hình thành hợp xướng chiêng trống rất độc đáo. Trước khi bắt đầu diễn xuất Tấn xoang, có phần tấu đầu của dàn chiêng trống, làm cho không khí sôi động, đặc biệt ở những nơi biểu diễn ngoài trời, âm thanh vang xa, đây cũng chính là cách lôi cuốn người xem trước khi biểu diễn hí kịch. Trong quá trình biểu diễn, cảnh diễn khác nhau, hợp xướng chiêng

trống cũng không giống nhau, có hiệu quả tạo không khí hí kịch đặc biệt. Đặc điểm của mõ có tác dụng quan trọng khống chế diễn xuất và nhạc đệm trong cả đội nhạc, thủ lĩnh đội nhạc thông qua gõ mõ chỉ huy cả đội nhạc, do vậy Tần xoang cũng được gọi là “Bang tử” (kịch cái mõ).

Tần xoang trở thành hình thức kịch trường thành và độc lập, lưu truyền nhanh chóng khắp các vùng với tên gọi là “Bang tử”. Sự truyền bá của Tần xoang, một phần là do cuộc khởi nghĩa của Lí Tự Thành. Lí Tự Thành dẫn quân khởi nghĩa vào năm Sùng Trinh thứ hai đời Minh (1629), đến năm thứ 17 (1644) thì tiến vào Bắc Kinh, lật đổ triều nhà Minh. Chủ lực của đội quân Lí Tự Thành chính là tướng sĩ xuất thân từ nông dân ở Thiểm Tây, nghe nói quân đội của ông lấy Tần xoang làm quân kịch, do vậy rất nhiều nghệ sĩ Tần xoang theo khởi nghĩa quân chiến đấu khắp các vùng. Những nơi mà khởi nghĩa quân đến, mỗi lần chiến thắng thì đều mở tiệc mừng bằng biểu diễn Tần xoang ở miếu làng địa phương. Sau khi khởi nghĩa quân thất bại, nghệ sĩ Tần xoang đi theo quân lính tản mát khắp nơi, làm cho Tần xoang nhanh chóng truyền bá đi khắp các vùng. Trong quá trình truyền bá, Tần xoang kết hợp với âm nhạc dân gian địa phương, đặc điểm chất giọng của mõ hoà hợp lẫn với chất giọng địa phương, sản sinh ra hình thức kịch “Bang tử” mới. Cả nước Trung Quốc đã hình thành rất nhiều đoàn kịch “Bang tử” có quy mô lớn. Giống như Cao xoang, do khác xa với xu hướng phong cách âm nhạc côn khúc, lại có đặc điểm âm nhạc dễ được quần chúng nhân dân tiếp nhận nên “Bang tử” trở thành hình thái kịch có sức ảnh hưởng lớn trong thời Minh Thanh.



Biểu diễn Tần xoang ở nông thôn, náo nhiệt tràn đầy sức sống.





Nhân vật, tình tiết của Côn khúc phần lớn lấy sinh đàn làm chính, đề tài ưa thích là tình yêu nam nữ. Bang tử Tần xoang xuất hiện trong dân gian, cho dù cũng thể hiện tình yêu nhưng khác nhiều so với phong cách điển nhã của Côn khúc. Nghệ nhân Tần xoang nổi tiếng Ngụy Trường Sinh (1744 - 1802) vào Bắc Kinh diễn xuất năm thứ 44 đời Càn Long (1779), tác phẩm “Cổn lẫu” do ông biểu diễn chấn động một thời. Ở trong kịch, ông diễn vai một sơn nữ phản kháng triều đình, chạy vào rừng làm cướp, đêm khuya sơn nữ và tướng quân đương triều bại trận Vương Tử Anh uống rượu, một nam một nữ vui đùa khi say rượu, dần dần nảy sinh tình cảm mến mộ, tự uống rượu giao bôi thành thân. Với ngôn ngữ cơ thể thướt tha, yếu điệu cộng với động tác biểu cảm phong lưu kiều mĩ, Ngụy Trường Sinh đã lột tả được bản chất thảo khấu, không giữ mực thước của nữ nhân vật chính, vừa có sự đanh đá dám yêu dám hận, lại cũng vừa có nét thiếu nữ e lệ. Biểu diễn mạnh dạn thẳng thắn nhưng lại tỉ mỉ tinh tế càng làm cho người xem cảm động. Ngụy Trường Sinh đã mở ra một lĩnh vực mới trong biểu diễn Tần xoang, đồng thời làm cho kịch “Bang tử”, một loại hình biểu diễn không phải là kịch chính, được người xem trong kinh thành hoan nghênh nhiệt liệt. Cách biểu diễn của ông cũng thu hút nhiều nghệ sĩ biểu diễn bắt chước theo.

Hoa nhã tranh thắng

Thời nhà Thanh, làn điệu hát các địa phương đua nhau xuất hiện. Việc xuất hiện các làn điệu địa phương cũng chính là một thách thức mạnh mẽ đối với dòng văn hóa chủ lưu, đó là truyền kì Côn khúc. Ở Dương Châu, một thành phố quan trọng rất gần với Tô Châu, do hoàng đế Càn Long (1736 - 1795) đi vi hành nên càng kích thích sự phồn vinh của diễn xuất hí kịch. Ở đây xuất hiện hiện tượng “hoa nhã tranh thắng” (hoa đua sắc thắm). Cơ quan quản lí muối địa phương đồng thời lập ra hai phường hát “hoa” và “nhã”, được gọi là hoa bộ và nhã bộ, không chỉ có nhã bộ chuyên biểu diễn Côn khúc mà còn có hoa bộ chuyên biểu diễn điệu Tần xoang, điệu Dục Dương, điệu Bang tử, điệu La La, điệu Nhị hoàng, v.v.. Hí kịch Trung Quốc hình thành cục diện nhiều làn điệu cùng song song tồn tại.

Triều đại nhà Thanh, các làn điệu địa phương được gọi là “hoa bộ” mọc như nấm sau mưa, đồng thời ngày càng trở thành loại hình hí kịch chủ yếu trong diễn xuất hí kịch. “Hoa bộ” còn được gọi là “loạn đạn”, trong đó loại hình quan trọng nhất và có sức ảnh hưởng lớn nhất chính là Kinh kịch.

Năm Càn Long thứ 55 (1790), để chúc thọ hoàng đế, quan phủ cho mời các gánh hát vào kinh biểu diễn, trong đó biểu diễn của gánh hát Dương Châu rất được hoan nghênh. Kinh thành Bắc Kinh hình thành “Tứ đại Huy ban” (bốn đội kịch hát An Huy) rất nổi tiếng. Tiết mục biểu diễn là những làn



Kinh kịch "Gánh hát Huy ban vào kinh" tái hiện cảnh rầm rộ của "tứ đại huy ban" năm đó tiến vào kinh kì. Biểu diễn của Kịch viện Huy kinh, tỉnh An Huy.

điệu pha trộn Côn khúc, Bang tử và Nhị hoàng. Do tính phong phú của hình thức biểu diễn, các tiết mục này dần dần có chỗ đứng trong thị trường biểu diễn ở kinh thành, làm cho hoạt động biểu diễn ở thành phố Bắc Kinh, nơi tập trung nhiều quan lại, văn nhân và dòng dõi quý tộc hoàng thân ngày càng sôi động. Càng bởi vì nghệ nhân Hán điệu (hình thức hí kịch chủ yếu lưu hành ở Hồ Bắc và lưu vực Trường Giang, Hán Thủy) vào kinh thành đầu quân cho gánh hát Huy ban. "Huy ban" và "Hán điệu" hợp nhau lại càng tăng thêm sức mạnh biểu diễn kinh kịch, một hình thức biểu diễn độc đáo đã được hình thành, đồng thời rất nhanh chóng đã trở thành một trong những loại hình kịch được yêu thích nhất. Nội dung đề tài, phong cách diễn xướng và chế độ diễn xuất độc đáo của kinh kịch đều phù hợp với quan điểm văn hóa cơ bản ở kinh thành, do vậy nó có thể biểu lộ được nét tinh hoa trong thành Bắc Kinh, nơi có rất nhiều hình thức kịch cùng tồn tại.

Sự hình thành và trưởng thành của kinh kịch có liên quan mật thiết đến nghệ thuật biểu diễn cung đình. Triều đình nhà Thanh lần lượt thiết lập các cơ quan chuyên môn như Nam phủ, bình phủ và cho vời nghệ nhân dân gian vào dạy, rèn luyện cho các thái giám diễn xuất kịch Côn xoang (điệu Côn Sơn) và Dục xoang (điệu Dục Dương), để biểu diễn cho Hoàng đế thưởng thức. Sau thời kì giữa nhà Thanh, hoàng hậu triều Thanh yêu thích hí kịch đã triệu nhiều nghệ nhân ở ngoài cung vào trong cung biểu diễn, đáp ứng yêu cầu thưởng thức hí kịch của họ. Bắt đầu từ triều đại Quang Tự (1875-1908), rất





Sân khấu lớn Sương Âm Các trong Cố Cung. Xem kịch là hoạt động giải trí chủ yếu của Hoàng đế, phi tần trong cung vào thời nhà Thanh. Mỗi dịp lễ tết hoặc mừng thọ vua và hoàng hậu đều tổ chức diễn kịch trong cung để chúc mừng.

“Trà viên” (vườn trà)

Trà viên là nơi biểu diễn kịch mang tính kinh doanh điển hình ở Bắc Kinh vào cuối đời nhà Thanh. Trung tâm của trà viên là sân khấu biểu diễn, dưới sân khấu có bàn, có trà và có tiểu nhị phục vụ. Chức năng chủ yếu của trà viên là diễn kịch. Mặc dù tiền của khách bỏ ra với danh nghĩa tiền trà, nhưng khách đến không chỉ vì muốn uống trà, mà mục đích đầu tiên của họ khi đến trà viên là để thưởng thức kịch. Vị trí ngồi khác nhau thì tiền trà nước cũng khác nhau, có nghĩa là căn cứ theo chỗ ngồi xem diễn kịch tốt hay xấu để phân ra các đẳng cấp cao hay thấp. Trà viên cũng có chức năng xã hội nhất định, tiếp nối đặc trưng của trà quán.

nhiều các gánh hát được lần lượt mời vào cung diễn kịch và những nghệ sĩ nổi tiếng ở bên ngoài cung cũng được vời vào biểu diễn. Hoạt động thưởng thức biểu diễn đã không chỉ giới hạn ở nhu cầu vào biểu diễn cho lễ mừng thọ hay các hoạt động lớn trong cung, nên tiết mục kịch mà họ biểu diễn đã thay đổi về cơ bản, chủ yếu lấy “loạn đạn” làm chính. Đối với những nghệ sĩ biểu diễn ưu tú ở ngoài cung, Thái hậu hai cung Từ hi, Từ an và hoàng đế Quang Tự đều ban thưởng hậu hĩnh sau mỗi lần diễn xuất. Chức năng của thầy dạy mà thái giám thu nhận để đào tạo hí kịch trong cung cũng thay đổi, từ chức năng

đào tạo dần dần chuyển sang biểu diễn là chính.

Thị hiếu của xã hội thị dân đối với Kinh kịch là động lực quan trọng của phát triển Kinh kịch. Đời nhà Thanh, ở Bắc Kinh liên tiếp mở các trà viên làm nơi diễn xuất Kinh kịch mang tính kinh doanh. Bởi yêu cầu diễn xuất nhiều nên xuất hiện nhiều gánh hát chỉ chuyên biểu diễn Kinh kịch. Những gánh hát này thường do một diễn viên chính nổi tiếng gánh vác, những người phụ cho anh ta thường là các diễn viên phụ, giống như những diễn viên trung niên kinh kịch nổi tiếng như Trình Trường Canh (1811 - 1880), Dư Tam Thắng (1802 - 1866), Trương Nhị Khuê (1814 - 1860) v.v.. đều là những người đứng đầu trong các gánh hát.

Kinh kịch kế thừa các tác phẩm phong phú được tích lũy trong thời gian dài từ khi hí kịch Trung Quốc xuất hiện. Hí kịch Trung Quốc từ thuyết sách giảng sử được lưu hành từ giữa những năm Đường - Tống luôn có quan hệ mật

thiết với đàn từ, tiểu thuyết. “Tam quốc diễn nghĩa”, “Truyện thủy hử”, “Phong thần bảng”, “Phi long truyện”, “Liệt quốc kí” v.v.. đều chuyển thể trở thành kịch bản biểu diễn. Lịch sử dùng hình thức dân gian thuật lại đã cung cấp cho hí kịch vô vàn đề tài có thể chuyển hóa trực tiếp thành hình tượng trên sân khấu, nó đã xây dựng lên chủ đề cốt lõi của hí kịch Trung Quốc. Kinh kịch hoàn toàn không giống với Côn khúc chỉ chìm trong văn nhân nhã sự và ái tình nam nữ. Đề tài sở trường mà nó thường thể hiện nhất là tình hình quốc gia, vụ án kì bí đến chuyện tình riêng của nam nữ, đặc biệt là truyện kì anh hùng có nguồn gốc trực tiếp từ thuyết thư giăng sử cũng được người xem đón nhận. Thực tế, Kinh kịch kế thừa nhiều vở kịch quan trọng từ Côn khúc, nhưng nhiều hơn lại là những vở kịch có nguồn gốc từ “loạn đạn” như Bang tử. Những tiết mục biểu diễn này thích hợp với lớp bình dân yêu thích náo nhiệt, càng thích hợp hơn với nhu cầu giải trí của quần chúng ở những nơi vui chơi giải trí. Điều này làm cho Kinh kịch luôn có vị trí số một trong trà viên chốn kinh thành bởi phong cách biểu diễn, nét thú vị khác xa với Côn khúc. Kinh kịch và gánh hát Bang tử trong thành Bắc Kinh cùng cạnh tranh trong không khí thị trường hóa. Việc cạnh tranh này đã thúc đẩy hơn nữa sự nâng cao trình độ biểu diễn và phát triển của Kinh kịch.

Chế độ diễn xuất độc đáo của Kinh kịch có tác dụng tích cực trong việc nâng cao trình độ biểu diễn và sự trưởng thành của Kinh kịch. Kinh kịch cũng lấy diễn xuất “triết tử hí” làm chính, hoàn toàn không giống với chế độ biểu diễn thường thấy của các hình thức kịch khác ở Trung Quốc. Thời kì trưởng thành đầu tiên của hí kịch Trung Quốc, Tống - Nguyên Nam hí và tạp kịch đời Nguyên đã lần lượt hình thành và hoàn thiện hệ thống kịch bản, thời gian diễn xuất một vở kịch từ ba bốn tiếng đồng hồ đến năm sáu tiếng đồng hồ,



Sân khấu kịch lớn trong Cung Vương phủ. Cung Vương phủ được xây vào năm 1777, là vương phủ có quy mô lớn nhất còn tồn tại ở Bắc Kinh, hí lầu trong phủ chiếm diện tích khoảng 700m².





"Đồng Quang thập tam tuyệt" (Tranh của Thẩm Dung Phổ), bức tranh miêu tả mười ba diễn viên Kinh kịch nổi tiếng thời Quang Tự và Đồng Trị triều đại nhà Thanh, mỗi một vị đều có bí quyết biểu diễn riêng.

thậm chí có thời gian biểu diễn còn dài hơn nữa, diễn xuất cả vở kịch có tính hoàn thiện về kết cấu nội dung bên trong. Nhưng Kinh kịch lại không giống như vậy. Kinh kịch kế thừa chế độ diễn xuất của Côn khúc, bắt đầu từ khi hình thành đã lấy biểu diễn "triết tử hí" (trích đoạn) làm chính. Bất luận biểu diễn trong cung hay trong dân gian, bất kể thời gian diễn xuất là buổi chiều hay là buổi tối, trong một đơn vị thời gian, sân khấu liên tục biểu diễn năm sáu cho đến vài chục "triết tử hí", mà không phải biểu diễn một vở kịch lớn.

Một trong những nguyên nhân khiến Kinh kịch phát triển mạnh mẽ là sự xuất hiện một lớp đại sư nghệ thuật biểu diễn trứ danh như Trình Trường Canh, Đàm Hâm Bồi (1847 - 1917).

Đàm Hâm Bồi là một trong những nhà nghệ thuật biểu diễn vĩ đại nhất trong lịch sử hí kịch Trung Quốc. Trong những tác phẩm kinh điển giống như những tấm bia đá lớn còn lưu lại trong lịch sử Kinh kịch, ông ra sức thể hiện chất giọng rất thê lương mà chỉ mình có để nhào nặn nên rất nhiều hình ảnh anh hùng gặp bi kịch không có lối thoát. Bất kể là những tác phẩm nổi tiếng nhất của ông "Định quân sơn" hay là những tác phẩm như "Thác triệu phanh bi", "Tấn quỳnh mãi mã", "Trúc phóng túc điện", "Ô bốn kí", "Tang viên kí tử", cho đến tác phẩm "Tứ lang thám mẩu" đều khơi dậy sự hào hứng của quần chúng bằng việc thể hiện cảnh ngộ và tấm lòng của anh hùng bất đắc trí. Ông sử dụng chất giọng đặc biệt, chứa đựng tình cảm, trách trời thương thân để thể hiện nhân vật bi tình hiếm thấy trong lịch sử hí kịch. Sở trường của ông không phải là thể hiện khoảnh khắc anh hùng hào kiệt, ý chí khí phách vang động thiên hạ, mà là sử dụng đặc điểm riêng của mình trên sân khấu, trong



đó bao giờ cũng có cảnh cất cao giọng hát phóng khoáng, cố thể hiện quãng đời âm u nhất trong cuộc đời của họ. Nhân vật mang tính đại diện nhất chính là anh hùng Tần Quỳnh, một người tài hoa tung hoành thiên hạ, nhưng do không gặp thời, tinh thần sa sút, đành bán đi con chiến mã yêu quý của mình. Ông bùi ngùi ca thán con ngựa yêu quý giá, cuối cùng lắc đầu chua xót “Xua tay một cái, anh hãy dắt nó đi, chỉ có điều không biết hôm nay nó sẽ lạc vào nhà ai?”. Trong lòng đầy sự bất lực, mượn chất giọng ôn hòa nhưng rần rỏi để dốc bầu tâm sự đã trở thành một đặc điểm khác của Kinh kịch và hí kịch Trung Quốc.

Thời đại mà Đàm Hâm Bồi tung hoành kinh đô, đoạn hát kinh điển của ông như “Điểm Chủ Đông đời quá liễu Hoàng Phiêu mã” (Điểm Chủ Đông từng nuôi Hoàng Phiêu mã) và “Nhất luân minh nguyệt chiếu song hạ” (Một vầng trăng sáng soi cửa sổ) được mọi người truyền nhau hát trên khắp các đầu đường ngõ chợ. Chính vì vậy thời kì này đã ghi dấu tiêu chí mỹ học độc đáo của Kinh kịch. Sự biểu diễn của Đàm Hâm Bồi vừa thể hiện được nét tinh tế mỹ học truyền thống “oán mà không nộ (tức giận)”, “ai (ai oán) mà không bi (bi thương)”, tràn đầy cảm giác đau đớn chán chường ở cuối thế kỉ và sự bùi ngùi đối với sự diệt vong của đất nước. Không gì có thể sánh được với âm thanh của Đàm Hâm Bồi làm tái hiện một cách thần kì sự thoi thóp của một quốc gia suy tàn trước mắt mọi người.

Kết quả của “hoa nhả tranh thắm” là sự xuất hiện của Kinh kịch, một hình thức biểu diễn hoàn toàn có thể thay thế được vị trí văn hóa Côn khúc. Đồng thời cùng với nó, trên lãnh thổ Trung Quốc rộng lớn, bắt đầu ở Hồ Bắc, Tứ Xuyên, Giang Tô và Chiết Giang lưu vực Trường Giang cho đến các vùng





Đàm Hâm Bối đóng vai Dương Diên Huy trong kịch “Tứ Lang thám mầu”.



Đàm Hâm Bối trong đời thường.

lân cận như Phúc Kiến, hoặc Hoa Bắc như Sơn Tây, Hà Nam, Sơn Đông, hay là khu vực Lĩnh Nam, sự truyền bá của điệu Cao xoang và Loạn đạn, đều thúc đẩy sự xuất hiện các loại hình kịch lấy chất giọng địa phương làm phong cách âm nhạc. Trong đó, tương đối quan trọng là các loại hình kịch như Tấn kịch (Sơn Tây), Dự kịch (Hà Nam), Bang tử (Hà Bắc) và Lai Châu Bang tử (Sơn Đông), Việt kịch (Quảng Đông), Mân kịch (Phúc Kiến), Cán kịch (Giang Tây) và Xuyên kịch (Tứ Xuyên) bao gồm một số làn điệu chất giọng Tứ Xuyên như Cao xoang, Loạn đạn và Đăng hí v.v.. Sự xuất hiện liên tiếp của các loại hình kịch mới sẽ đưa hí kịch Trung Quốc đi vào một cao trào mới.

Từ tiểu hí đến đại hí

Biểu diễn hí kịch sơ khai vào những năm Hán - Đường với hai loại hình chính là “Đạp giao nương” và “Lộng tham quân”. Các làn điệu dân gian được phổ biến rộng rãi khắp vùng nam bắc về sau có thể được coi là sự kế tiếp tự nhiên của biểu diễn ca vũ có hình thức giống như “Đạp giao nương”. Do địa lí các vùng khác nhau nên lần lượt được gọi là Hoa cổ, Hoa đăng, Thái trà và Ương ca v.v.. Những biểu diễn ca vũ này, phần lớn xuất hiện vào những ngày lễ tết hoặc hội làng, nguồn gốc có liên quan đến tín ngưỡng dân gian. Nhưng trong quá trình phát triển, chức năng giải trí dần dần được nâng lên. Nội dung ca vũ dân gian đại thể là những câu chuyện ngắn, mang màu sắc tình cảm thú vị, hình thức biểu diễn là nam nữ hát đối hoặc múa đối, đi kèm với nó là các tiểu khúc, tiểu điệu địa phương đặc sắc. Ca vũ dân gian này truyền bá nhiều năm, tuy thường bị quan phủ xua đuổi, nhưng cấm cũng không được, hình thức diễn xuất tương tự càng xuất hiện xu thế lan rộng ở các vùng nông thôn.



Tranh vẽ cảnh thực: Biểu diễn Kinh kịch trong trà viên đời nhà Thanh. Kinh kịch lúc bấy giờ rất thịnh hành ở thành Bắc Kinh, rất nhiều người yêu thích Kinh kịch tụ tập ở một quán trà nhỏ để xem.

Khoảng năm 1900, những nghệ nhân hát Hoàng Hiếu Hoa Cổ hí (tức Hoa Cổ hí lưu hành ở vùng Hoàng Bản, Hiếu Cảm, tỉnh Hồ Bắc) bắt đầu bước chân vào thành phố Vũ Hán, một thành phố lớn ở trung du sông Trường Giang, biểu diễn các vở kịch tương đối hoàn chỉnh ở một số trà viên cố định ở hương trấn Sa Khẩu, Thủy Khẩu v.v.. Những biểu diễn dân gian vốn bị coi là không ra gì này đã cắm rễ ở Vũ Hán, trong vòng hơn mười năm ngắn ngủi nó đã trở thành một hình thức kịch được quần chúng chào đón, đó chính là Sở kịch.

Hoàng Hiếu Hoa Cổ hí là điển hình tiểu hí ca vũ của các vùng. Hình thức biểu diễn của nó có tình tiết câu chuyện đơn giản, có hai nhân vật chính một nam một nữ, được gọi là "nhị tiểu hí". Nội dung biểu diễn chủ yếu là ái tình dân gian, như "Thập nhị tướng" trong Hoàng Hiếu Hoa Cổ. Câu chuyện kể lại thiếu nữ Trương Nhị Tĩ nhớ nhung Dụ Lão Tứ, Dụ Lão Tứ lên sân khấu, thể hiện sự nhớ nhung từ tháng một đến tháng mười hai, Trương Nhị Tĩ và Dụ Lão Tứ thay phiên nhau hát, khi biểu diễn dùng một bức màn trúc ngăn hai người, biểu thị cảnh hai người ở hai nơi. Hai người nhớ nhung nhau, oán trách nhau, vừa có ý tình sâu nghĩa nặng, vừa có ý hài hước bông đùa. Vở kịch với loại hình nhỏ như vậy dần dần phát triển theo xu hướng hí kịch hóa trong biểu diễn. Ví dụ như "Vương Đại Nương vấn bệnh" (có tên khác là "Sa song ngoại"), vốn chỉ có hai nhân vật là Vương Đại Nương và Trương Nhị Nương, Trương Nhị Nương bị ốm, Vương Đại Nương đến thăm. Vương Đại Nương và Trương Nhị Nương dùng lời hát diễn cảnh một người hỏi một người đáp, cuối cùng Trương Nhị Nương trả lời ra căn nguyên bệnh của nàng, hóa ra là do tương tư





**“Nhị tiểu hí”
và “Tam tiểu hí”:**

Từ khi hình thành, Tống Nguyên nam hí và tạp kịch đời Nguyên đã có tác phẩm loại hình lớn, với nhiều nhân vật. Nhưng trong dân gian cũng đồng thời có nhiều biểu diễn hát nói và ca vũ loại hình nhỏ, nó có tính hí kịch nhất định, lấy hai người hát đối làm chủ thể, hoặc là “nhị tiểu hí” do tiểu sinh, tiểu đán làm nhân vật chính hát đối, hoặc là “nhị tiểu hí” do tiểu sũu, tiểu đán làm nhân vật chính hát đối, đoạn giữa có thể xuất hiện nhân vật thứ ba, có tác dụng điều chỉnh không khí của hai nhân vật chính. Đây cũng có thể là “tam tiểu hí” do ba nhân vật chính tiểu sinh, tiểu đán và tiểu sũu đóng. “Nhị tiểu hí” và “tam tiểu hí” có một số đặc điểm giống nhau, hình thức âm nhạc của nó ứng với ca từ của câu hát đối trước và sau, tạo thành điệu nhạc chính thường tương đối đơn giản, dễ ghi, dễ nhớ. Khi hát không cần kĩ xảo quá phức tạp, do vậy được lưu truyền rộng rãi. Rất nhiều các loại hình kịch đều được hình thành từ “nhị tiểu hí” và “tam tiểu hí”.

một anh chàng thư sinh. Sau đó, nó phát triển trở thành kịch Hoa cổ hí “Ngô Tam Bảo du xuân”, nữ nhân vật chính đổi thành Triệu Trại Hoa, gặp gỡ thư sinh Ngô Tam Bảo trong một chuyến du xuân. Ngô Tam Bảo cố ý đánh rơi chiếc quạt trắng, Triệu Trại Hoa nhặt được và trả về cho chủ của nó, từ đó tương tư thành bệnh. Mẹ Vương tận mắt chứng kiến sự việc. Bà đến thăm Triệu Trại Hoa và hứa sẽ giúp họ kết đôi. Cùng lúc đó, Ngô Tam Bảo cũng bị bệnh, mẹ Vương cũng đến thăm hỏi, biết được hai người có tình ý, thế là cho gọi hai người đến nhà, giúp họ thực hiện được ý nguyện bấy lâu. Do được hình thành từ ca vũ dân gian, Hoàng Hiếu Hoa Cổ hí sau khi vào kinh thành biểu diễn một thời gian dài vẫn giữ được phong cách vai chính nam nữ hát đối được lưu truyền trong dân gian. Ngôn ngữ và nội dung của nó có phong cách dân gian rõ nét. Nó đã chinh phục người xem và làm phong phú thêm nội hàm hí kịch Trung Quốc bằng cách biểu đạt tình cảm trực tiếp, ngôn ngữ sinh động thú vị, cộng thêm với âm nhạc hay mà đơn giản được lưu truyền rộng rãi trong dân gian.

Đầu thế kỉ XX, hát nói dân gian vùng Thượng Hải cũng bắt đầu chuyển theo hướng Kinh kịch, do vậy đã sản sinh ra nhiều hình thức kịch mới.

Nghệ thuật hát nói dân gian vùng Giang Nam được gọi là “Than hoàng” có liên quan đến cổ từ thuyết sách được hình thành sau Tống hí. Ban đầu được biểu diễn bằng hình thức ngồi hát trong các quán trà, ngôn ngữ thông tục dễ hiểu. Nhưng thường bị quan phủ cấm và văn nhân phê bình. Đầu thế kỉ XX, một bộ phận nghệ sĩ Than hoàng đưa loại hình kịch nhỏ này lên sân khấu diễn xuất, từ việc nam nữ ngồi hát đối không hóa trang chuyển thành hóa trang thành các nhân vật hí kịch. Than hoàng ở vùng Thường Châu, Vô Tích cũng vì vậy mà phát triển thành Tích kịch, một loại hình kịch mới. Tích kịch có tác phẩm truyền thống rất có ảnh hưởng như “Am đường tương hội”, ban đầu chỉ là Than hoàng lưu hành ở vùng Vô Tích vào những năm cuối nhà Thanh. Câu chuyện kể lại nữ nhân vật chính Kim Tú Anh từ nhỏ đã được hứa gả cho Trần gia cùng thôn, là thanh mai trúc mã với vị hôn phu Trần A Hưng. Nhưng thời thế thay đổi, Kim gia giàu lên nhanh chóng còn Trần gia lụn bại, nên mẹ Kim Tú Anh có ý định từ hôn. Kim Tú Anh trốn đi gặp Trần A Hưng. Trong lời hát Than hoàng có kể sự nghèo khổ của Trần gia như sau: “Mày không nhắc nổi Bồ tát ở Cách

Huệ Sơn, không khêu được bắc đèn trước Cách Phật, không gấp được miếng đậu phụ thối rửa trong bát Cách Thịnh, nấu không như gân bò trong Cách Vương Trang. Hàng trăm ngày mây cũng không đốt nóng được lò Cách Lãnh Táo, ngàn năm mài mòn trái tim bằng Cách Thạch, mây chỉ hơn người chết một cái miệng, giống như một miếng gỗ tồi tàn đeo gọt mãi không thành.” Sự ví von hình tượng sinh động nhiều vô kể, lời hát kể cũng vô cùng đặc sắc.

Sự thịnh hành của Than hoàng là hiện tượng phổ biến ở vùng Giang Chiết vào thời mạt Thanh. Xung quanh Thượng Hải được gọi là “bản địa Than hoàng” của “Sơn đông điệu”, từ gánh hát ngồi hát loại hình nhỏ có ba đến năm người dần dần

được mở rộng quy mô, từ ngồi hát chuyển thành hóa trang hát, diễn xuất trong quán trà ở Thượng Hải và các thị trấn xung quanh đó, càng ngày càng thu hút được sự chú ý của người xem. Ở trà lầu thành phố Thượng Hải, Than hoàng có hóa trang và biểu diễn rất được ưa chuộng, đồng thời dần dần diễn biến theo hướng hí kịch, chất giọng từ giọng hát dài của điệu Than hoàng hát nói tương đối đơn giản, kèm theo một số tiểu khúc thông tục dần dần chuyển sang có huyền luật và thay đổi tiết tấu, hình thức ngày càng phong phú, cuối cùng hình thành nên loại kịch mới, Hổ kịch. Những tác phẩm như “Am đường tương hội”, “A tất đại hồi nương gia”, “Lục nhĩ thần”, “Thu Hương mời trà” và “Ma đậu phụ” v.v.. đều là tác phẩm Hổ kịch được phát triển từ “bản địa Than hoàng” và sau này vẫn thường được diễn xuất.

Việt kịch có nguồn gốc ở Chiết Giang phát triển nhanh hơn. Việt kịch có nguồn gốc từ hát nói Than hoàng được lưu truyền nhiều năm ở Thặng huyện Chiết Giang và vùng nông thôn quanh đó. Đời Minh Thanh, các nghệ sĩ đã đi khắp các hang cùng ngõ hẻm diễn xướng Than hoàng để mưu sinh. Chính vì vậy nó có truyền thống lâu đời, tiết mục diễn xướng vô cùng phong phú. Các nghệ sĩ đã phát triển nội dung hát nói trong khi biểu diễn, từ xướng thư (hát nói câu chuyện) có nội dung đơn thuần chuyển thành biểu diễn hát và độc thoại, hình thành câu chuyện tương đối hoàn chỉnh và âm nhạc có phong cách thống nhất. Họ có sở trường diễn xướng những câu chuyện



Hoa cổ hí “Mãi tạp hóa” là nhị tiểu kịch tiêu biểu.





Ảnh kịch “Đoạn kiều” (Sở kịch). “Đoạn kiều” có đề tài từ truyền thuyết dân gian “Bạch xà truyện”, chủ yếu kể lại câu chuyện tình giữa xà yêu Bạch Tố Trinh và anh chàng thư sinh Hứa Tiên.

tương truyền trong dân gian, trong đó đa phần có nguồn gốc từ thể tự sự được lưu truyền trong dân gian như hình thức thoại bản, bảo quyền (một loại văn hát nói, kể chuyện xen với hát) v.v.. Ví dụ các tác phẩm “Trần Châu tháp”, “Mại bà kí”, “Tương mại bản”, “Mại thanh than”. đều là những xướng thư dài được lưu truyền đã lâu. Những kịch bản này đa phần có thể diễn vài ngày, thậm chí những tác phẩm dài có thể diễn vài tháng. Sau này nó trở thành nguyên mẫu kịch bản Việt kịch, thậm chí có thể diễn xuất đến tận bây giờ. Trong quá trình diễn xướng đồng thời còn hình thành nên kết cấu âm nhạc cơ bản, có huyền luật và tiết tấu thuận miệng dễ hát, vui tai dễ nghe, trình độ biểu diễn của nghệ sĩ không ngừng được nâng cao. Tết xuân năm 1906, được phú hộ và nông dân yêu cầu, một số nghệ sĩ xướng thư ở Thặng huyện đã hóa trang, mặc trang phục các vai diễn, mang nội dung xướng thư lên sân khấu biểu diễn ở một số vùng như Dư Hàng và Lâm An Chiết Giang, hoàn tất quá trình chuyển hóa quan trọng từ xướng thư sang hí kịch biểu diễn trên sân khấu. Do khi biểu diễn không dùng nhạc cụ hơi, dây, mà chỉ dùng trống da và một cái phách, phát ra âm thanh “đích đốc”, do vậy được nông dân các vùng gọi là “Gánh hát Đích đốc”. Trên cơ sở “Gánh hát Đích đốc” đã phát triển một loại hình kịch mới sau này, đó là kịch Việt (Việt kịch).



Việt kịch "Hà Văn Tú" màn "Toán mệnh".

Tết xuân năm 1938, Diêu Thủy Quyên (1919 - 1976) dẫn gánh hát Việt kịch do toàn bộ diễn viên nữ lập nên đến Thượng Hải, viết lên một chương mới quan trọng nhất trong lịch sử Việt kịch. Diêu Thủy Quyên tuy là diễn viên nữ, nhưng bà thường hóa trang thành các vai diễn nam. Vào thời đại mà bà lớn lên, các gánh hát Việt kịch toàn bộ là nữ được phát triển mạnh mẽ thành phong trào, đồng thời cũng hình thành phong cách mỹ học độc đáo. Nữ tử Việt kịch đột nhiên có được lực lượng quần chúng lớn ở vùng Giang Chiết Hộ, lớp chính quy đào tạo diễn viên nữ Việt kịch cũng tăng nhanh chóng. Nhạc và lời nữ tử Việt kịch mềm mại uyển chuyển, chứa chan ai oán và bi tình. Nó vừa ảnh hưởng đến thói quen của thị dân Thượng Hải, đồng thời vừa giữ được nét thuần khiết có nguồn gốc vùng nông thôn miền núi, gìn giữ phong cách diễn xướng thanh tân tú lệ của xướng thư dân gian. Việt kịch kế thừa các tác phẩm mà dân gian tích lũy từ trước, vừa có thể dung nạp nhanh để tài bình dân đô thị, vì thế nó thích hợp với khẩu vị của người xem ở Thượng Hải đến từ nhiều vùng khác nhau, đồng thời dần dần thay đổi phong cách, nâng cao nội hàm nghệ thuật theo yêu cầu của lớp thị dân mới trong thành phố.

Giọng hát và âm nhạc Việt kịch đã thể hiện phong cách dịu dàng nhẹ nhàng của vùng đồi núi Giang Nam thanh lệ. Nữ đóng vai nam càng thể hiện rõ hơn phong cách dịu dàng nhẹ nhàng đó. Đều là những câu chuyện tình yêu đẹp đẽ, nó càng có thể diễn xuất được sự phức tạp thú vị trong đời sống tình cảm. Đều là những bi kịch con người bị thảm, nó càng thích hợp





với việc biểu đạt nét bi oán trong bi thương uyển chuyển. Trong Việt kịch, nữ tiểu sinh là nhân vật có thể thể hiện rõ nét nhất sự thú vị độc đáo của nó. Tiếp theo Diêu Thủy Quyên, sự xuất hiện của Doãn Quế Phương (1919 - 2000) càng làm đặc điểm chất giọng của gánh hát nữ thể hiện một cách tinh tế, sâu sắc. Với hàng trăm vở kịch như vở truyền thống “Hà Văn Tú” và “Sa mạc vương tử” được cải biên từ tác phẩm điện ảnh “Nguyệt cung bảo hạp” của Mĩ đã xác định được vị trí của bà trong thế giới Việt kịch, càng làm cho sức hấp dẫn của nữ tiểu sinh phát huy cực điểm.

“Hà Văn Tú” là tác phẩm kịch truyền thống của Việt kịch, viết về tú tài Hà Văn Tú bị gian thần Nghiêm Tung hãm hại, toàn gia gặp họa, chỉ có Hà Văn Tú chạy thoát, mưu sinh bằng nghề hát Đạo tình (hình thức diễn xuất lấy hát làm chính, đệm bằng trống và phách, chuyên diễn các tích của Đạo giáo). Con gái gia đình họ Vương giàu có là Vương Lan Anh nhìn thấy anh ta thân thể đáng thương, lại có chút tài mạo nên đã lén lút hò hẹn với anh chàng và thành thân. Nhưng không được nhà họ Vương chấp nhận đành đưa nhau trốn đến vùng Hải Ninh, không ngờ lại bị phú hộ địa phương Trương Đường hãm hại, làm cho vợ chồng phân li mỗi người mỗi ngả. Hà Văn Tú lại tháo chạy lần nữa, Vương Lan Anh được bà Dương mở quán trà cứu sống. Màn đặc sắc nhất của câu chuyện là những hồi như “Tang viên phỏng thê”, “Khốc bài”, “Toán mệnh”. Hà Văn Tú hai lần gặp nạn được cứu, nghe ngóng được nơi ở của thê tử, đúng lúc nàng đang cúng giỗ tròn ba năm của chàng. Do Trương Đường chưa bị



Ảnh kịch tác phẩm Việt kịch kinh điển “Hồng Lâu Mộng”.



Doãn Quế Phương (người thứ nhất bên phải) với tên gọi “Việt kịch hoàng đế” đang chỉ đạo diễn viên tập kịch. Dạy học trò bằng chính hành động, lời nói của mình là phương thức truyền thụ độc đáo của hí kịch Trung Quốc.

diệt, Hà Văn Tú sợ bị lộ ra ngoài đành đóng giả thành thầy bói, lén lút đến thăm vợ. Ở Dương gia, Ngọc Lan muốn mời một ông thầy bói đến xem quẻ cho chồng. Hà Văn Tú tay cầm thẻ bài, cố gắng bình tĩnh, thốt ra những lời bi thương từ đáy lòng: “Thời thần bất tự đều rõ ràng, Văn Tú muốn xem quẻ cho mình. Mệnh người khác tôi không biết xem, mệnh của mình tôi xem rất chuẩn xác.”

Từ Diêu Thủy Quyên đến Doãn Quế Phương, họ lần lượt mở ra thời đại nữ tử Việt kịch. Những năm về sau, khán giả hoàn toàn có thể chấp nhận những tác phẩm mà toàn bộ nhân vật hí kịch do nữ diễn viên đóng, nó nhanh chóng trở thành hình thức kịch được ưa chuộng nhất trong thành phố. Mấy chục năm sau, Việt kịch lưu truyền ra cả nước, người hâm mộ Việt kịch khắp mọi nơi với số lượng đông đảo đã khiến Việt kịch có vị trí của một loại hình kịch lớn.

Khoảng thời gian từ cuối thế kỉ XIX đến đầu thế kỉ XX, nghệ sĩ Hà Bắc chuyển diễn xuất hát nói của họ thành Bình kịch. “Liên hoa lạc” và “Ương ca” được biểu diễn lưu động trong vùng nông thôn Hà Bắc, Thiên Tân được gọi





Tranh vẽ chân dung Thành Triệu Tài.

là “Lạc tử” hoặc “Bảng bảng”. Đây vốn là các bài hát điệu múa và vở kịch hát ngắn được dân chúng địa phương vô cùng yêu thích, thường có nghệ sĩ dân gian thử đưa nó lên sân khấu biểu diễn. Khát vọng đưa “Lạc tử” lên biểu diễn trên sân khấu đã làm cho nghệ sĩ “Lạc tử” dần dần tập hợp thành nhiều gánh hát vào những năm đầu thế kỉ XX, phần lớn các gánh hát đều do bảy tám người tập hợp lại. Họ lần lượt tiến vào Thiên Tân, do ở trong khu vực trực thuộc triều đình nhà Thanh quản lí “Lạc tử” hết sức nghiêm ngặt, nên họ chạy ra vùng giáp ranh hoặc biểu diễn ở quán trà ở vùng “tam bất quản”, hoặc chấp nhận biểu diễn ở sân khấu được quây ngoài trời. Quá trình biểu diễn đi biểu diễn lại đã làm phong phú thêm nội dung và tình tiết

kịch, thể loại cũng được chuyển từ thể tự thuật sang thể đại ngôn (mượn lời để nói), trang phục hóa trang cũng từ tiểu sửu đầu đội khăn, để đuôi tóc, trên mặt vẽ một số màu đơn giản chuyển sang hóa trang theo các nhân vật khác nhau. Khi đó những tác phẩm như “Tiểu tá niên”, “Tứ đại mại”, “Thập mai chi”, “Tiểu cô hiền” v.v.. đã được tách ra độc lập, trở thành những tiết mục có thể hóa trang biểu diễn. Những tiết mục biểu diễn như vậy đơn giản, thô kệch, nhưng có tính giải trí cao, do vậy được mọi người yêu thích.

Năm 1909, Bình kịch lưu truyền đến Đường Sơn thành phố trung tâm của vùng Ký Đông, trong sự cạnh tranh thương mại hóa cao độ, nó đã thể hiện sức hấp dẫn lớn, đồng thời nhanh chóng định hình. Thời kì đầu, những nghệ sĩ Bình kịch như Vương Phượng Đình và Thành Triệu Tài (1874 - 1929) đã chọn đề tài hí kịch trong các tác phẩm như “Kim cổ kì quan”, “Tuyên giảng thập di”, biểu diễn các tiết mục như “Phụ tử xảo nhân duyên”, “Mã quả phụ khai điểm”, “Chiếm hoa khôi”. Trong thực diễn diễn xuất thành công, trình độ nghệ thuật biểu diễn Bình kịch đã được nâng cao thêm, nghệ sĩ trên các phương diện như vai diễn, giọng hát, hóa trang và tiết tấu, có sự cải tiến nghệ thuật tương đối toàn diện và hệ thống đối với Liên hoa lạc đã đặt cơ sở nền móng nghệ thuật cho Bình kịch.

Thành Triệu Tài có vai trò quan trọng trong lịch sử phát triển của Bình kịch. Ông là một trong những nhân vật chủ chốt của quá trình đưa “Liên hoa lạc” từ dạng hát nói chuyển thành “Đường sơn lạc tử” biểu diễn trên sân khấu. Điều quan trọng nhất là, thông qua những tác phẩm của mình ông đặt cơ sở

kịch bản cho Bình kịch, cho đến tận ngày nay, chỉ có những nơi có Bình kịch thì mới có thể nghe thấy tác phẩm của Thành Triệu Tài mà người ta biểu diễn. Những tác phẩm của ông đã thúc đẩy Bình kịch trở thành một trong những loại hình kịch có sức ảnh hưởng lớn nhất ở vùng Hoa Bắc và Đông Bắc. Tác phẩm trong cuộc đời Thành Triệu Tài sáng tác hết sức phong phú, hiện còn hơn 90 tác phẩm Bình kịch của ông còn giữ được. Ông căn cứ theo thời sự sáng tác tác phẩm “Dương Tam Tỉ cáo trạng”, đây là một tác phẩm biểu diễn ưu tú được biểu diễn liên tục trên sân khấu Bình kịch. “Dương Tam Tỉ cáo trạng” lấy đề tài từ người thật việc thật ở Loan



Bình kịch “Dương Tam Tỉ cáo trạng”, Tân Phượng Hà đóng vai Dương Tam Tỉ.

huyện tỉnh Hà Bắc, nó được diễn suốt từ năm 1919 cho đến tận bây giờ, về cơ bản chưa từng bị gián đoạn. Với kịch này kể lại chuyện cô gái con nhà nông dân Dương Tam Tỉ, do chị hai bị nhà chồng hại chết, cô phẫn nộ kiện lên huyện nha, quan huyện nhận hối lộ, làm trái phép nước, Dương Tam Tỉ không phục, tiếp tục kiện lên Viện kiểm sát tối cao Thiên Tân, cuối cùng được Viện trưởng mới nhậm chức phê chuẩn, đào mộ lên để khám nghiệm tử thi, điều tra ra sự thực, đưa hung thủ xét xử theo luật pháp. Câu chuyện dân nữ Dương Tam Tỉ minh oan cho chị gái, là sự chống lại của một cô gái nghèo hèn với tầng lớp cường quyền có thể lực có tiền, tính kiên nghị của cô được người xem ủng hộ.

Sự hình thành của các loại kịch mới như Sở kịch, Việt kịch và Bình kịch có ý nghĩa đặc biệt trong tiến trình phát triển của hí kịch Trung Quốc. Tiền thân của các loại kịch này có thể chia thành hai loại:

Một loại được phát triển từ hình thức ca vũ dân gian như “Hoa cổ”, “Hoa đăng”, “Thái trà” và “Ương ca” v.v.. Phương pháp biểu diễn đơn giản, vừa hát vừa múa, nội dung của một số tiểu kịch có cốt truyện cố định, trong đó nội dung chủ yếu vẫn là nhớ nhung nhau, ngưỡng mộ nhau, tán tỉnh nhau của hai bên nam và nữ, thỉnh thoảng vẫn có những tác phẩm châm biếm những kẻ hám của, keo kiệt, lừa dối, đa phần thuộc thể loại trào phúng. Từ những màn ca vũ đơn thuần phát triển thành những câu chuyện ngắn để biểu diễn,





"Tứ bất nhân": Là khúc hát dân gian được lưu truyền từ đời nhà Thanh khắp các vùng như Bắc Kinh, Thiên Tân, Hà Bắc, nội dung chủ yếu là biểu diễn những câu chuyện dân gian, dùng thanh la, trống, chũm chọe, xập xỏa tấu đệm.

thủ pháp biểu diễn cũng dần dần chuyển theo hướng hóa trang thành các nhân vật trong kịch, bắt chước cử chỉ hành vi của nhân vật, đây là một khâu then chốt trong việc chuyển hóa từ ca vũ đến hí kịch. Đây là một số hình thức của tiểu mục kịch khi mới hình thành, đa phần các nhân vật, địa danh được lấy từ các câu chuyện quen thuộc được ưa thích trong dân gian. Tất cả những điều đó đã cấu thành những hình thức diễn kịch của các loại hình kịch mới được hình thành.

Một loại khác là diễn biến từ hát nói, ví như những loại hình kịch được phát triển từ "Liên hoa lạc", "Than hoàng", "Đạo tình" v.v.. được lưu hành rộng rãi từ nam đến bắc. Sự khác biệt rõ ràng của hát nói và ca vũ là, nó cũng có một số tiết mục ngắn, nhưng có truyền thống kể câu chuyện dài, từ tục giảng, biến văn đời Đường Tống, văn thể loại này bắt đầu thịnh hành, cho đến tận khi lưu truyền từ miền vào dân gian thành thị, trở thành một loại hình biểu diễn mang tính giải trí được mọi người yêu thích. Hát nói và hí kịch vốn cũng có sự khác biệt rõ ràng, hát nói là thể tự sự, còn hí kịch là thể đại ngôn (nói thay, nói hộ), khi biểu diễn có hóa trang hay không cũng là ranh giới để phân định hai loại này. Nhưng hí kịch thừa ban đầu ở đời Tống Nguyên có quan hệ mật thiết với hát nói. Từ cổ chí kim, Trung Quốc đã có truyền thống chuyển từ hát nói sang hí kịch biểu diễn trên sân khấu, không chỉ vì văn vần hoặc thể tương tự như văn vần của hát nói rất tiện lợi khi chuyển thành kịch

bản hí kịch, hình vẽ hội họa khi biểu diễn hát nói cũng có vài phần giống như hí kịch.

Bất luận là ca vũ hay là hát nói, đều do lưu hành ở tầng lớp hạ lưu xã hội một thời gian dài nên mang đậm màu sắc dân gian, đều có nội dung thể hiện những câu chuyện tình cảm, gia đình, thiếu những đề tài mang màu sắc chính trị, quân sự. Ngoài ra, độ dài của nó rất ngắn, chính vì thế thường được gọi là “tiểu hí”. Trong khoảng thời gian mấy chục năm ngắn ngủi, khắp các vùng ở Trung Quốc xuất hiện “Hoàng mai hí”, “Hồ Nam Hoa cổ hí”, “Giang Tây Thái trà hí”, “Vân Nam Hoa đăng hí”, “Sơn Đông Lã hí” và loại hình kịch mới được chuyển hóa từ “Ương ca”, “Đạo tình” tại một số vùng ở miền bắc. Sau khi từ hát nói chuyển thành hí kịch, nó đã tiếp thu ưu thế của “đại kịch” như Côn khúc, Cao xoang và Loạn đạn ở mức độ khác nhau, kịch bản, âm nhạc và thủ pháp biểu diễn càng phong phú, đồng thời lại tiếp tục lưu giữ đặc điểm ca từ và cách biểu diễn thú vị hài hước thường thấy, hội tụ trí tuệ và trí tưởng tượng của tầng lớp hạ lưu, do vậy rất được dân chúng yêu thích. Sau những năm 20 của thế kỉ XX, sự xuất hiện phổ biến của nó không gì có thể ngăn cản được.

Kịch văn minh và kịch nói

Cuối thế kỉ XIX, giao lưu văn hóa giữa Trung Quốc và phương Tây ngày càng mật thiết, do vậy kịch nói có nguồn gốc từ châu Âu cũng lan truyền vào Trung Quốc. Điều này đã làm phong phú thêm bức tranh hí kịch Trung Quốc.

Thượng Hải là thành phố thương mại mở cửa sớm nhất Trung Quốc, nó đồng thời cũng là cái nôi của kịch nói Trung Quốc. Giữa thế kỉ XIX, ngày càng nhiều kiều dân các nước phương Tây tụ hợp ở Thượng Hải. Họ mang hí kịch phương Tây vào Trung Quốc. Người phương Tây xây dựng và mở giáo đường, trường học, cũng là cơ hội để kịch nói du nhập vào Trung Quốc.

Vở kịch nói được diễn xuất sớm nhất ở Thượng Hải vào năm 1850 của tập đoàn biểu diễn nghiệp dư phương Tây được thành lập ở khu tô giới của Anh. Sau đó năm 1866, kiều dân phương Tây ở khu du lịch Thượng Hải thành lập kịch đoàn Ái Mĩ phương Tây Thượng Hải (gọi tắt là A.D.C). Đoàn kịch này tồn tại mấy chục năm, hàng năm đều biểu diễn các tác phẩm kinh điển hí kịch phương Tây. Năm 1874, kịch viện Lan Tâm Thượng Hải thành lập, trở thành sân khấu biểu diễn cố định trong khu tô giới Thượng Hải của kịch đoàn A.D.C. Diễn xuất kịch nói khi đó được tiến hành tại sân khấu chuyên nghiệp trong khu tô giới, diễn viên đều là kiều dân nước ngoài, dùng ngôn ngữ phương Tây diễn xuất kịch Tây, người xem về cơ bản đều là kiều dân phương Tây. Không lâu sau đó, người phương Tây ở khu tô giới mở trường học giáo hội, như người Pháp mở Từ hội công học v.v.. Hàng năm vào dịp lễ tết đều tổ chức cho học sinh biểu diễn kịch tôn giáo có liên quan đến giáo nghĩa, hình





thức diễn xuất khác với hí kịch truyền thống Trung Quốc. Đây chính là điểm khởi đầu của người Trung Quốc tiếp xúc với diễn xuất kịch nói phương Tây.

Kịch tôn giáo đã khơi dậy hứng thú diễn xuất và sáng tác hí kịch của học sinh trong trường giáo hội. Năm 1889, học sinh thư viện John của trường giáo hội Thượng Hải đã diễn xuất “Quan trường sửu sử”, tiên phong trong việc dùng đề tài quân sự Trung Quốc để sáng tác loại hình kịch mới. Thói quen diễn kịch của học sinh cũng ảnh hưởng tới kiểu trường học phương Tây mà người Trung Quốc mở ra. Năm Quang Tự thứ 26 (1900), học sinh công học Nam Dương Thượng Hải diễn ba vở kịch mới là “Lục quân tử”, “Kinh quốc mi đàm”, “Nghĩa hòa đoàn”. Công học Nam Dương là một trong những trường đại học tư thục sớm nhất của người Trung Quốc trong lịch sử cận đại. Song song với việc học sinh Trung Quốc dùng phương thức biểu diễn hí khúc hoàn toàn khác với phương thức truyền thống với các vở kịch có đề tài quân sự Trung Quốc ngay trên chính lãnh thổ của mình, chúng ta có thể thấy rằng, vốn là hình thức biểu diễn bằng ngôn ngữ phương Tây, cho kiểu dân phương Tây thường thức, nhưng kịch nói ở thời kì này đã chính thức bước vào Trung Quốc cổ kính.

Ở Thượng Hải đầu thế kỉ XX, diễn xuất của học sinh nhanh chóng phát triển. Năm 1903, học đường Dục tài diễn vở “Trương Văn Tường thích Mã”. Cuối thời nhà Thanh, tổng giám lưỡng giang, đại sứ Phong Cương Mã Tân Di bị thích khách Trương Văn Tường giết chết, là một vụ án chấn động triều đình thời bấy giờ, trong đó nguyên nhân phức tạp li kì, đặc biệt thích khách Trương Văn Tường có thân phận rất đặc biệt. Hắn là tàn dư của Thái Bình Thiên Quốc, điều này đã kích động trí tưởng tượng của mọi người, người người đồn thổi khắp nơi. Khi vụ án thích Mã chưa kết thúc, hí viên Thượng Hải đã biên soạn vở kịch mới “Trương Văn Tường thích Mã”, chuyển thể câu chuyện Trương Văn Tường giết Mã Tân Di thành câu chuyện li kì giang hồ hiệp sĩ. Kịch bản mà học đường Dục tài diễn xuất có nguồn gốc từ câu chuyện lưu truyền rộng rãi này. Dường như trong cùng thời gian, công học Nam Khai ở phương Bắc cũng thành lập kịch đoàn học sinh, sáng tác và công diễn vở “Tân thôn chính”, “Nhất nguyên tiến” v.v..

Kịch học sinh diễn trong trường nhanh chóng có tên là “Tân kịch” (kịch mới). Kịch mới đã từ trường học khép kín đi ra ngoài xã hội. Năm 1905, học sinh trung học dân lập Thượng Hải bắt đầu tổ chức công diễn ở ngoài trường học. Những trường học này được rèn luyện hí kịch, đồng thời có những học sinh có kinh nghiệm biểu diễn hí kịch. Trong môi trường xã hội đầy rẫy âm thanh thay đổi, họ đã nỗ lực dùng khả năng biểu diễn hí kịch non nớt của mình để phục vụ xã hội cũng như tuyên truyền sự thay đổi của hí kịch. Sau đó Vương Chung Thanh (1880 - 1911) chiêu mộ một số người yêu thích hí kịch trong xã hội, lấy danh nghĩa Xuân Dương xã biểu diễn vở kịch “Hắc nô Hu



Ảnh kịch: "Năm 1907 Xuân Dương xã diễn xuất kịch "Hắc nô Hu Thiên Lặc".

"Thiên Lặc" được cải biên từ tiểu thuyết trứ danh của Mĩ "Túp lều bác Tôm" (của H.B. Stowe). Kể từ đây, Trung Quốc đã có đoàn kịch mới mang tính chuyên nghiệp đầu tiên. Xuân Dương xã liên tục diễn xuất rất nhiều kịch mới, như vở kịch "Tân trà hoa" được cải biên từ tiểu thuyết "Trà Hoa nữ" của Alexandre Dumas người Pháp và các tác phẩm "Nghịệt hải hoa", "Quan trường hiện hình kí", "Thu Cẩn", "Tử Tích Lân" cải biên từ những tiểu thuyết được lưu hành thời bấy giờ.

Những năm cuối đời Thanh, kịch mới tuy ở vào thời kì manh nha nhưng được những người làm văn hóa có xu hướng tân học ưa chuộng, kịch đoàn, kịch xã chuyên diễn xuất kịch mới xuất hiện như đền kéo quân rồi biến mất. Nghệ sĩ kịch mới Thượng Hải thường đến biểu diễn ở các thành phố lân cận như Vô Tích, Tô Châu, Nam Kinh, Vu Hồ, Thường Châu, thậm chí đến các vùng xa hơn như Vũ Hán, Bắc Kinh, Thiên Tân. Bị ảnh hưởng của diễn xuất kịch mới Thượng Hải, các vùng đôi khi cũng có diễn xuất và tổ chức của đoàn thể kịch mới.

Kịch mới xuất hiện liên tục khắp các vùng trong cả nước, những người yêu thích hí kịch có chí hướng kịch mới cũng dần dần tìm được con đường chung giữa nghệ thuật và xã hội. Trịnh Chính Thu (1888 - 1935) là người tổ chức quan trọng hoạt động viết và biểu diễn kịch mới Thượng Hải những năm đầu Dân quốc (1912 - 1949). Từ cuối đời Thanh, ông đã tiếp xúc với kịch mới, từ đó dần nảy sinh hứng thú, cuối cùng có những cống hiến hết sức vượt trội cho sự phát triển kịch mới. Ông biên soạn kịch thời sự "Ố gia đình", tiếp theo liên tục biểu diễn kịch "Tây thái hậu" và "Tam tiểu nhân duyên", rất được khán giả Thượng Hải thời đó đón nhận. Diễn xuất kịch mới đã phá vỡ vị trí nhất thống thiên hạ của hí kịch truyền thống, làm cho người ta nhìn thấy khả năng





Năm 1913, Tân dân xã diễn xuất kịch mới “Ố gia đình”.

phát triển ở Trung Quốc của ngành biểu diễn kịch mới này. Được sự cổ vũ như vậy, Trịnh Chính Thu tự thành lập Tân dân xã, họ sử dụng rất nhiều những tiết mục kinh kịch làm mưa làm gió ở Thượng Hải như “Hận hải”, “Huyết lệ bi”, “Thê đảng đồng ố báo” và “Sát tử báo” v.v.. Đề tài và nội dung của kịch mới dần dần hòa nhịp với đời sống giải trí văn hóa của nhân dân, trở thành một bộ phận cấu thành của văn hóa thị dân, từ biểu diễn ở sân khấu dần dần chuyển sang biểu diễn ở những nơi vui chơi giải trí. Tên gọi là “văn minh hí” hay “văn minh tân hí” được rất nhiều người đương thời sử dụng và chấp nhận.

Năm 1922, Trần Đại Bi (1887 - 1944) đề xướng thành lập Hiệp xã hí kịch Trung Hoa, hội tụ 48 đoàn thể hội viên của các vùng trong cả nước, trong đó phần lớn là câu lạc bộ hí kịch trong các trường học, xã đoàn hí kịch học sinh của các trường ở Bắc Kinh như Đại học Thanh Hoa, Học viện sư phạm cao đẳng Bắc Kinh và Học viện sư phạm cao đẳng nữ sinh Bắc Kinh đều tham gia hoạt động. Trần Đại Bi đi du học ở Pháp từ thuở nhỏ, sau khi về nước từng giảng dạy tại trường giáo hội Tô Châu, trong diễn viên kịch văn minh thời kì đầu gọi là “Thiên hạ đệ nhất bi đán”, ông đề xướng diễn xuất hí kịch mang tính nghiệp dư.

Sự thay đổi càng quan trọng hơn, bắt đầu từ khi Hồng Thâm (1894-1955), Hùng Phạt Tây (1900 - 1965) và Dư Thượng Nguyên (1897 - 1970) v.v.. đi lưu học ở châu Âu và Mỹ trở về. Họ có vai trò hết sức quan trọng trong việc phát triển kịch mới những năm 20 của thế kỉ XX và sự hình thành phong cách đặc biệt của “kịch nói” ở Trung Quốc. Họ là những người Trung Quốc đầu tiên được giáo dục một cách hoàn chỉnh, bài bản và chính quy nền hí



Ảnh kịch "Lôi vũ".

kịch phương Tây đồng thời thực sự am hiểu về kịch phương Tây. Dưới sự nỗ lực của họ, đặc điểm nghệ thuật và phương pháp biểu diễn cũng như cơ sở lý luận của hình thức hí kịch thường thấy ở phương Tây - "kịch nói" mới thực sự cắm rễ sâu và phát triển ở Trung Quốc.

Năm 1933, Kịch đoàn lữ hành Trung Quốc (gọi tắt là Trung lữ kịch đoàn) mà Đường Hòe Thu (1898 - 1954) xây dựng ở Thượng Hải là thu hoạch mới trong lịch sử phát triển kịch nói. Trung lữ kịch đoàn là đoàn kịch nói chuyên nghiệp có thể duy trì và phát triển bằng thu nhập biểu diễn, đã duy trì được 14 năm.

Kịch trào phúng là thành quả ngoài ý muốn của kịch mới hay văn minh kịch được phát triển ở Thượng Hải và vùng xung quanh Thượng Hải. Kịch trào phúng chủ yếu mượn hình thức kịch mới, biểu diễn bằng phương ngôn Thượng Hải, là hướng phát triển khác của kịch mới. Nó có số lượng người xem ổn định ở Thượng Hải và vùng quanh Thượng Hải, cho đến tận ngày nay vẫn còn lưu diễn.

Khi mới thành lập, Trung lữ kịch đoàn chủ yếu biểu diễn lưu động ở các thành phố lớn, trong đó những tác phẩm lưu lại được người xem yêu thích là vở "Lôi vũ" của tác giả kịch Trung Quốc Tào Ngu (1910 - 1996). Sự xuất hiện của Lôi vũ cho thấy kịch nói không chỉ có người xem ở Trung Quốc mà còn có kịch bản rất vĩ đại.





Tào Ngu

Tào Ngu khi còn đi học là người rất yêu thích kịch nói. Ông chịu ảnh hưởng của Trương Bá Linh, hiệu trưởng trường Công học Nam Khai và em trai Trương Bành Xuân (1892 - 1957), người từng tham gia đoàn kịch mới Nam Khai và đóng vai nữ chính trong kịch “Na la”. Ông hợp tác với Trương Bành Xuân viết kịch bản “Tân thôn chính”, hợp tác dịch và cải biên tác phẩm nổi tiếng “Kẻ

hà tiện” của Molière thành kịch 3 màn “Tài cuồng”, ông cũng tham gia diễn xuất một vai chính trong đó. Từ khi bắt đầu con đường hí kịch, Tào Ngu đã có được sự chỉ đạo và dẫn dắt của Trương Bành Xuân, một học giả cực kỳ am hiểu kịch Âu Mỹ. Để tài và phong cách kịch bản “Lôi vũ” của ông có liên quan trực tiếp với phong trào hí kịch Âu Mỹ lúc đó. “Lôi vũ” được hoàn thành vào đêm trước khi Tào Ngu tốt nghiệp đại học năm 1933, ông ấp ủ ý định trong năm năm. Năm sau đó, vở kịch nói bốn màn được phát biểu công khai và gây được tiếng vang lớn. Nó không chỉ là tác phẩm đầu tay của Tào ngu, mà cũng chính là tác phẩm thành danh, tác phẩm tiêu biểu của ông. Năm 1936 và năm 1937, Tào Ngu lần lượt xuất bản các tác phẩm quan trọng của ông là “Nhật xuất” và “Nguyên dã”. Trước năm 30 tuổi, Tào Ngu đã hoàn thành sáng tác hí kịch quan trọng nhất của cuộc đời ông, đồng thời cũng đẩy sáng tác kịch nói Trung Quốc lên đến đỉnh cao. Ba tác phẩm kiệt xuất của ông đã trở thành kinh điển mà không một kịch gia Trung Quốc nào có thể vượt qua trong mấy chục năm sau này.

Từ kịch mới, văn minh kịch đến kịch nói thông tục và kịch trào phúng, hí kịch Trung Quốc đã có loại hình kịch mới, đó chính là kịch nói. Kịch nói làm cho hí kịch Trung Quốc đa dạng hơn xét về chỉnh thể. Đồng thời, hơn 100 năm lại đây, nghệ sĩ biểu diễn kịch nói hoặc sáng tác kịch nói đều căn cứ theo thói quen thưởng thức và thẩm mỹ của người xem Trung Quốc để điều chỉnh và cải tạo hình thức, phong cách biểu diễn kịch nói phương Tây, làm cho nó có thể hòa nhập dần và cắm rễ sâu vào văn hóa Trung Quốc, đồng thời trở thành một trong những loại hình kịch có sức ảnh hưởng nhất. Tào Ngu càng làm cho kịch nói có giá trị bất hủ trong lĩnh vực văn học Trung Quốc. Giống như tạp kịch đời Nguyên với lịch sử lâu đời hơn 800 năm và truyền kì Minh - Thanh với vô số các nhà văn ưu tú, vị trí văn học của kịch nói non trẻ cũng được thời đại và người xem công nhận.

THỜI KÌ PHONG BA CỦA HÍ KỊCH: HÒA NHẬP VỚI THẾ GIỚI





Sân khấu mới

Từ giữa thế kỉ XIX đến thế kỉ XX, Trung Quốc có quan hệ ngày càng mật thiết với thế giới bên ngoài, hí kịch Trung Quốc cũng vì vậy mà đổi mới rất nhiều biến cố. Tiến trình mang tính hiện đại lấy việc công nghiệp hóa các thành phố lớn làm tiêu chí không thể tránh được sự ảnh hưởng lớn lao của nó đối với biểu diễn hí kịch Trung Quốc, hình thức biểu diễn, sân khấu biểu diễn hí kịch cho đến chế độ diễn xuất đều có sự thay đổi lớn.

Bắt đầu từ đời nhà Thanh, các thành phố thị trấn đua nhau mở hí viện lấy tên từ các trà viên. Kinh kịch đã truyền bá khắp các vùng trong cả nước, mô hình thường thức hí kịch được quyết định bởi kết cấu kiến trúc trà viên thường thấy ở trong thành Bắc Kinh. Trà viên có mặt khắp nơi đã thúc đẩy tiến trình thị trường hóa biểu diễn hí kịch Trung Quốc. Tuy sự phổ cập của trà viên là do ảnh hưởng của Kinh kịch nhưng các loại hình kịch biểu diễn ở trà viên lại không chỉ giới hạn là Kinh kịch, phần lớn là biểu diễn kịch địa phương được người xem ở vùng đó rất yêu thích.

Bước vào thế kỉ XX, do sự xuất hiện của sân khấu mới, bố cục sân khấu được yêu thích nhất ở Trung Quốc có sự thay đổi. Năm 1908 xây dựng sân khấu mới ở Thượng Hải. Đây là sân khấu kiểu mới mô phỏng kiến trúc mới và đã trở thành trào lưu mới, trong thời gian mấy chục năm gần gũi thịnh hành khắp Trung Quốc.



Sân khấu Thiên Thiêm ở Thượng Hải xây dựng vào năm 1925, có sức chứa 3.400 người, chuyên diễn Kinh kịch. Những vở Kinh kịch nổi tiếng như "Mai Lan Phương", "Tuân Huệ Sinh", "Mã Liên Lương", "Cái Khiếu Thiên", "Dư Trấn Phi" v.v.. đều được biểu diễn ở đây.

Sân khấu mới Thượng Hải được xây dựng bên bờ sông Hoàng Phố, hình dạng và cấu tạo của nó hoàn toàn khác so với sân khấu truyền thống. Sân khấu mới là kịch trường kiểu phương Tây đầu tiên dùng để biểu diễn hí kịch Trung Quốc. Nó được xây dựng vào năm 1907, do anh em Hạ Nguyệt San (1868 - 1924), Hạ Nguyệt Nhuận (1878 - 1931) kinh doanh trà viên Đan Quế và nghệ sĩ Kinh kịch Phan Nguyệt Tiểu (1869 - 1928) liên kết với một nhóm người Hoa phát động, kinh phí xây dựng cực lớn. Kiến trúc Sân khấu mới bị ảnh hưởng trực tiếp từ sân khấu phương Tây. Anh em nhà họ Hạ còn cử người sang tận Nhật và châu Âu tiến hành khảo sát. Kiến trúc chinh thể của Sân khấu mới có hình bầu dục, ghế khán giả thiết kế 3 tầng, tầng một ở lầu dưới được gọi là sảnh chính, tầng hai được gọi là ghế đặc biệt, tầng ba được gọi là ghế bình dân, tầng số lượng khán giả mà sân khấu có thể dung nạp được thêm vài lần. Đặc biệt có thể điều chỉnh được tầm mắt của người xem, bất luận người xem ở vị trí nào thì cũng đều hướng lên sân khấu chính từ chỗ ngồi của mình, bỏ khoảng ghế ngồi trước sân khấu chuyển thành nơi cung cấp đồ ăn, trà uống cho người xem. Vị trí của ghế khán giả là trước thấp sau cao, hơi lệch nhau, ghế ngồi sân khấu được thiết kế theo hình thức sắp xếp chỗ ngồi càng làm nổi bật chức năng lấy việc thưởng thức diễn xuất hí kịch làm mục đích duy nhất, từ đó thay đổi triệt để kết cấu sân khấu truyền thống Trung Quốc.

Sân khấu mới còn thiết kế một cách hết sức mạo hiểm với sân khấu hình bán nguyệt hơi nhô ra là sự kết hợp giữa Trung Quốc và phương Tây, chính diện hơi nhô lên trên, có cảm giác như ba phương đều hướng đến khán giả. Trong khi đó, sân khấu truyền thống Trung Quốc ở trà viên có hình vuông,



Kịch viện Lan Tâm Thượng Hải, xây dựng vào năm 1931, chủ yếu diễn xuất kịch nói và hòa nhạc.



Cảnh bên trong kịch viện Lan Tâm.





“Liên đài bản hí” (Kịch nhiều tập):

Là loại hình hí kịch đặc biệt được nối nhiều đoạn kịch có liên quan đến nhau, thuật lại một câu chuyện dài. Nó xuất hiện lần đầu tiên trong cung đình đời Thanh. Kịch bản của “Liên đài bản hí” có kết cấu móc nối liên kết với nhau, cần diễn xuất liên tục mấy ngày liền mới hết. Thông thường giữa các tập hay có đoạn hồi hộp khiến khán giả bị hấp dẫn và thường xuyên háo hức đón xem các phần tiếp theo. Thuyết thư giảng sử đời Đường - Tống là hát nói liên tiếp nhiều ngày kể một câu chuyện dài, nội dung của “Liên đài bản hí” cũng đa phần có xuất xứ từ thuyết thư. Chỉ có điều có sự khác biệt về mặt biểu diễn, “Liên đài bản hí” tuy được cấu thành bởi nhiều vở kịch nhỏ, nhưng thông thường đợi diễn hết một lượt của quyển đầu mới tiếp tục biểu diễn quyển sau. Không giống như thuyết thư, nội dung hàng ngày đều không giống nhau.

ngoài bức màn che sau sân khấu ra, ba hướng khác đều bố trí chỗ ngồi cho người xem. Còn sân khấu kiểu phương Tây thì ba hướng đều đóng kín, chỉ có hướng thứ tư hướng về khán giả. Hai hình thức sân khấu không giống nhau có sự khác biệt lớn về ý nghĩa của diễn viên hí kịch. Diễn kịch ở sân khấu kiểu trà viên, diễn viên phải chú ý đến cả ba hướng, vì trong phạm vi 180 độ đều có khán giả đang thưởng thức biểu diễn của anh ta. Nhưng trong sân khấu phương Tây, chỉ có mặt chính sân khấu hướng về người xem, khi diễn xuất diễn viên phải hết sức chú ý hướng về người xem. Kiểu cách kiến trúc của sân khấu mới cũng mô phỏng sân khấu phương Tây, sân khấu còn phải chú ý đến thói quen thưởng thức của khán giả Trung Quốc, đồng thời hai cột trụ hai bên không còn tồn tại nữa đã mang đến cho người xem vị trí thưởng thức tốt hơn.

Sân khấu mới rộng hơn sân khấu truyền thống, không gian biểu diễn của diễn viên được tăng thêm vài lần, đồng thời do sự mở rộng không gian, trên sân khấu cũng bố trí được nhiều bố cảnh và đạo cụ hơn. Bố cảnh phức tạp được đưa vào sân khấu, đồng thời dần dần trở thành phương thức thể hiện quan trọng của hí kịch Trung Quốc, thay đổi triệt để thẩm mỹ truyền thống của sân khấu Trung Quốc. Việc xây dựng sân khấu kiểu Tây hoàn toàn mới này còn kích thích sự xuất hiện một loạt các nhà thiết kế mỹ thuật sân khấu. Trương Duật Quang (1885 - 1968) nhận lời làm chủ nhiệm bố cảnh của Sân khấu mới. Ông liên tục thiết kế bố cảnh cho Sân khấu mới và kịch trường mới, trở thành người tiên phong thiết kế mỹ thuật sân khấu.

Mấy năm sau khi Sân khấu mới xây dựng xong, Thượng Hải đua nhau xây dựng sân khấu kiểu mới, trà viên kiểu cũ dần dần bị mai một, thúc đẩy một cách rõ nét sự phát triển của hí kịch từ Thượng Hải đến các thành phố khác ở Trung Quốc.

Từ cuối thế kỷ XIX, sự cạnh tranh ngày càng ác liệt của thị trường biểu diễn trong thành phố cũng thúc đẩy sự xuất hiện của nhiều hình thức hí kịch mới khác hoàn toàn với hình thức truyền thống, trong đó hình thức có tính đại diện nhất chính là “Liên đài bản hí” của Kinh kịch.

Thời kì từ Kinh kịch tiến vào Thượng Hải đồng thời phát triển nhanh chóng, “Liên đài bản hí” tìm được con đường mới hấp dẫn người xem cho thị trường Kinh kịch Thượng Hải. Cuối

thế kỉ XIX đến đầu thế kỉ XX, trà viên Thiên Tiên Thượng Hải bắt đầu biên soạn mới “Liên đài bản hí” và cạnh tranh trong nghề, được người xem rất hoan nghênh. “Thiết công kê” (Con gà trống sắt) là một trong những tác phẩm như thế, nó thu được nhiều thành công vang dội. “Thiết công kê” có đề tài từ sự kiện lịch sử có thật thời Thái Bình Thiên Quốc, đề đốc Giang Nam của quân triều đình nhà Thanh tên là Hướng Nam và tướng quân phản bội Trương Gia Tường bị bao vây trong kinh đô đã chiến đấu đẫm máu với quân Thái Bình. Tác phẩm do diễn viên trà viên Thiên Tiên Vương Hồng Thọ (1850 - 1925) và tay trống Triệu Tung Thọ biên soạn dựa theo sử kí “Bình định việt phỉ kí lược”, tổng cộng biên soạn thành 12 quyển. “Thiết công kê” có rất nhiều yếu tố đặc trưng của Kinh kịch Thượng Hải. Nó náo nhiệt, giạt gân, chủ đề đơn giản, thiện ác phân minh, sử dụng nhiều đèn màu trên sân khấu, vũ đạo sử dụng đao thật, kiếm thật, có sử dụng những kĩ thuật biểu diễn như “nhảy vòng lửa”, “múa đao múa thương”, mở ra phong cách biểu diễn võ thuật thật trên sân khấu. “Thiết công kê” sau này trở thành tác phẩm gìn giữ Kinh kịch Thượng Hải, được biểu diễn nhiều lần trên sân khấu.

Từ sự thịnh hành của Côn khúc cho đến sự xuất hiện của Kinh kịch, Hí kịch Trung Quốc nâng cao trình độ nghệ thuật “xướng, niệm, tác, đả” (hát, đọc, làm, đánh) của hí kịch bằng sự rèn luyện tinh tế tỉ mỉ của Triết tử hí, nhưng tính hí kịch không tránh khỏi bị lu mờ, các loại hình kịch địa phương và “Liên đài bản hí” Kinh kịch Thượng Hải lại có tác dụng bổ sung cho nó.

Sự phát triển trong môi trường đô thị của hí kịch ở thời kì Dân Quốc bị ảnh hưởng của chế độ diễn xuất thương mại hóa mới nổi lên, trong đó sự thay đổi của Việt kịch làm cho người ta chú ý nhất, nó là tiêu bản có tính điển hình nhất cho thương mại hóa hí kịch.

Việt kịch đến cuối đời Thanh chuyển sang thời kì hồi sinh, bước vào giai đoạn Trung Hoa Dân Quốc, lại đón chào một thời kì hoàng kim mới, các thành phố lớn đua nhau xây dựng sân khấu kịch kiểu mới, thúc đẩy sự xuất hiện rất nhiều tác phẩm Việt kịch mới mà đối tượng thưởng thức của nó là lớp bình dân thành thị, ngược lại, sở thích và hứng thú của người dân thành thị đã thúc đẩy Việt kịch thay đổi theo hướng đa dạng hơn: biểu diễn càng chú ý đến văn võ kiêm toàn, trang phục có xu hướng màu mè kì dị và đi đầu chính là sự thay đổi của kịch bản. Những năm 20 - 30 của thế kỉ XX, Việt kịch xuất hiện nhiều vở kịch mới do các nhà





Tiết Giác Tiên hóa trang trong vở kịch "Bạch Kim Long".

văn, nghệ nhân của các gánh hát lớn nhỏ nổi tiếng hoặc không nổi tiếng biên soạn. Vào thời điểm cao trào diễn xuất thương mại hóa, đề tài chủ yếu của Việt kịch đã có sự thay đổi rõ ràng. Việt kịch có đề tài tương tự như Hán kịch, Kinh kịch, nhưng do bị ảnh hưởng của mô hình biểu diễn thương mại hóa ở thành phố nên đề tài của nó chuyển sang xu hướng luân lí gia đình và câu chuyện tài tử giai nhân. Ví dụ như vở kịch "Bạch Kim Long" được cải biên dựa theo bộ phim của Mỹ "Chủ và đầy tớ", kể lại một vị công tử nhà giàu tên là Bạch Kim Long vì theo đuổi tiểu thư nhà quan Trương Ngọc Nương có gia cảnh sa sút, đã không ngần ngại đóng thành người hầu, đến lữ quán mà Trương Ngọc Nương tá túc

để chăm sóc nàng, giúp nàng chuộc lại nữ trang quý giá, với mục đích lấy lòng nàng. Sau đó Trương Ngọc Nương bị hai kẻ thèm khát dung nhan đẹp đẽ của nàng giam lỏng, Bạch Kim Long đóng giả thành gái Tây để nghĩ kế cứu được Ngọc Nương, cuối cùng họ đã đến được với nhau. Câu chuyện phức tạp li kì thậm chí mang màu sắc hoang đường khiến cho vở kịch này biểu diễn liên tục ở Quảng Châu trong 9 tháng liền, lập kỷ lục diễn xuất Việt kịch. Câu chuyện lấy tình yêu nam nữ làm chủ đề chính đã trở thành chủ thể diễn xuất hí kịch, các vai diễn Việt kịch cũng diễn biến thành bố cục mới trong đó sinh旦 đều quan trọng như nhau.

Sự thay đổi của Việt kịch thời Dân Quốc đương nhiên có liên quan đến ảnh hưởng của thị trường hóa, kết quả vận hành của sân khấu thành phố và công ty hóa là lợi nhuận thương mại ngày càng nhiều đã trở thành lực lượng có tính chi phối sự thay đổi thể chế nội bộ Việt kịch. Những năm cuối đời Thanh, một vùng nông thôn Lĩnh Nam hình thành chế độ hí kịch xa hoa nhất trong lịch sử hí kịch Trung Quốc. Theo thông lệ, số người ở mỗi gánh hát khoảng 158 người, diễn 5 ngày 1 kì, ví dụ như nếu diễn 2 kì thì là 10 ngày, cứ như vậy suy ra. Diễn xuất bắt đầu vào chiều mỗi ngày, cho đến tận sáng sớm ngày hôm sau. Mỗi khi gánh hát đến một vùng nào đó buộc phải diễn "kịch mở màn" để gây thanh thế tiếng vang, tạo không khí vô cùng náo nhiệt. Cơ cấu đoàn kịch lớn, hao phí nhiều, chế độ diễn xuất nghiêm ngặt, được các phú ông địa phương tài trợ, rõ ràng trái với quy luật vận hành ở sân khấu đô



Sân khấu biểu diễn vở Việt kịch nổi tiếng "Lục quốc đại phong tướng", với nhân vật đồng, sân khấu lớn.

thị. Khi cơ cấu xã hội có sự thay đổi lớn, môi trường xã hội và chế độ chính trị đỡ đầu cho các gánh hát và thể chế hí kịch đã không còn phù hợp, thì sự cân nhắc lợi ích thương mại đã thúc đẩy một cách trực tiếp nhất, hiệu quả nhất đến sự thay đổi của quy chế diễn xuất. Sự chuyển hướng lớn của Việt kịch đã thai nghén rất nhiều nhà biểu diễn nghệ thuật nổi tiếng. Cuộc cạnh tranh "Mã Tiết tranh hùng" gần 10 năm giữa Đoàn kịch Giác Tiên Thanh của Tiết Giác Tiên và đoàn kịch Thái Bình của Mã Sư Tăng (1900 - 1964), đã thúc đẩy sự sáng tạo nghệ thuật biên đạo và diễn viên của cả giới Việt Kịch ở vùng Quảng Châu và Hồng Kông, là động lực quan trọng thúc đẩy cả thị trường Việt kịch phát triển vào thời kì giữa và sau dân quốc, đồng thời làm cho Việt kịch chiếm lĩnh thị trường diễn xuất ở khu vực Đông Nam Á, truyền bá tới các nơi trên thế giới theo vết chân người Hoa Lĩnh Nam xuất ngoại.

Những năm 20 - 30 của thế kỉ XX, rất nhiều nhạc cụ bao gồm nhạc cụ phương Tây tham gia diễn tấu Việt kịch, làm thay đổi hoàn toàn âm nhạc Việt kịch. Thời kì cuối đời Thanh, nhạc cụ đệm chủ yếu của Việt kịch là nhị huyền, nguyệt cầm, bộ gõ sử dụng la, chống, chũm chọe. Thời kì Dân Quốc, đàn nhị bắt đầu được sử dụng rộng rãi, thay thế nhị huyền và trở thành nhạc cụ đệm chủ yếu, tấn cầm thay thế nguyệt cầm, nhạc cụ phương Tây thường gặp nhất là đàn vi-ô-lông và saxophone, ghi-ta cũng được sử dụng, đôi khi còn thêm bộ trống, ghi-ta điện v.v.. Hình thức thể hiện âm nhạc cơ bản của Việt kịch và phong cách chủ đạo của nó có sự thay đổi về chất trong thời kì này.





Những thay đổi của Việt kịch xảy ra ở nửa đầu thế kỉ XX chịu ảnh hưởng của nghệ thuật phương Tây, đặc biệt là điện ảnh Mĩ. Cho đến tận những năm 50 của thế kỉ XX nó mới bắt đầu quay lại với truyền thống, đối mặt với ma lực của hí kịch dân tộc có truyền thống lâu đời.

Mai Lan Phương, người đưa hí kịch ra thế giới

Vị trí và ảnh hưởng của Kinh kịch thời Dân Quốc vô cùng mạnh mẽ. Sau khi Đàm Hâm Bối tạ thế, Dư Thúc Nham (1890 - 1943), Dương Tiểu Lầu (1877 - 1938), Mai Lan Phương (1894 - 1961) trở thành tam kiệt mới của Kinh kịch.

Trong môi trường xã hội hỗn loạn những năm đầu của thời kỳ Dân Quốc, Dư Thúc Nham không hề bị ảnh hưởng bởi nó, luôn chuyên tâm nghiên cứu nghệ thuật hát nói của Đàm Hâm Bối. Mỗi lần có diễn xuất của Đàm Hâm Bối, ông đều đến tận nơi theo dõi, quan sát, ghi nhớ từng câu từng chữ, giọng điệu, cử chỉ và toàn bộ diễn xuất của Đàm Hâm Bối, thu hoạch không ít kinh nghiệm. Sau khi Đàm Hâm Bối qua đời, Dư Thúc Nham tiếp tục thông qua những con đường gián tiếp để học hỏi Đàm Hâm Bối. Sau 10 năm



Dư Thúc Nham đóng vai Hoàng Trung trong vở kịch "Định quân sơn". "Định quân sơn" là tác phẩm tiêu biểu kinh điển của Đàm Hâm Bối, diễn xuất của Dư Thúc Nham thông hiểu và kế thừa được nét tinh túy của Đàm phái, nhưng cũng có những sáng tạo riêng của mình.

nguyên cứu và mài mò, ông đã đưa nghệ thuật hát nói của Đàm Hâm Bối lên một đỉnh cao mới. Ông mài giũa giọng hát của Đàm Hâm Bối thêm tròn trịa, nét tinh hoa vẫn giữ lại, nhưng những thành phần trúc trắc, hơi thô của chất giọng Đàm Hâm Bối đã hoàn toàn bị loại bỏ. Dưới bối cảnh trào lưu thương mại hóa kịch viện đô thị thời Dân Quốc, Dư Thúc Nham giống như những khối đá vững chãi dưới lòng sông. Ông yêu cầu nghệ thuật rất hà khắc, phàm là những vở kịch được ông rèn giũa thì đều là những tác phẩm Kinh kịch tinh hoa không thể bôi lông tìm vết. Ông đã lưu giữ cho Kinh kịch những nét tinh túy nghệ thuật biểu diễn toàn mĩ nhất, không hổ thẹn với tên gọi "Đại sư".



Ảnh chụp "Tứ đại danh đán" Kinh kịch năm 1949, từ trái sang phải lần lượt là Tuân Huệ Sinh, Thượng Tiểu Văn, Mai Lan Phương, Trình Nghiênn Thu.

Mai Lan Phương là bậc thầy biểu diễn Kinh kịch xuất hiện vào thời Dân Quốc và có ảnh hưởng tầm cỡ thế giới. Mai Lan Phương sinh ra trong một gia đình có truyền thống Kinh kịch ở Bắc Kinh, mười tuổi đã biểu diễn "Thiên Tiên phối" ở sân khấu lâu Quảng Hòa của Bắc Kinh, và nhanh chóng nổi tiếng. Năm 1913, ông đến Thượng Hải biểu diễn lần đầu tiên, vang dội cả một vùng Giang Nam. Năm sau đó lại đến Thượng Hải, biểu diễn vở kịch truyền thống nổi tiếng "Quý phi say rượu", biểu diễn liên tục 34 ngày. Một thời gian sau đó, ông tổng hợp hình thức biểu diễn các nhân vật như thanh y, hoa đán, đao mã đán v.v.. của Kinh kịch truyền thống, hình thành nét đặc sắc riêng về giọng hát, độc thoại, âm nhạc, trang phục của đán giác (vai đán) Kinh kịch, đặc biệt còn sáng tạo ra giọng hát hoa mỹ lưu loát, hình thành phong cách "Mai phái" (trường phái Mai Lan Phương) độc đáo.

"Nam đán":

Là hiện tượng hí kịch thường tồn tại phổ biến trong Kinh kịch và trong rất nhiều loại hình kịch khác. Do quan niệm nếu như diễn viên nam và nữ biểu diễn yêu đương trước mặt khán giả thì không phù hợp với quy tắc đạo đức xã hội, triều đình nhà Thanh nghiêm cấm nam nữ diễn viên cùng xuất hiện trên sân khấu. Do vậy, triều đình nhà Thanh, ngoài những gánh hát biểu diễn cho quan lại quý tộc xem, không công khai biểu diễn cho dân chúng, tất cả các nhân vật hí kịch của các loại hình kịch về cơ bản đều do nam diễn viên đóng, vì vậy xuất hiện mấy đời nam đán. Mãi đến sau năm 1921, lệnh cấm này mới được hủy bỏ. Qua rèn luyện nghiêm khắc và có hệ thống, nam đán xuất sắc là có thể vận dụng tài tình đặc điểm sinh lí khác với nữ giới của mình, thể hiện được bộ dạng ủy mị, thướt tha có chút hơi mất tự nhiên so với nữ diễn viên bình thường khác.





Năm 1922, Mai Lan Phương và Dương Tiểu Lầu cùng biểu diễn vở "Bá vương biệt cơ" (ảnh chụp). Dương Tiểu Lầu còn được gọi là "Võ sinh tông sư" trong giới Kinh kịch, hai người hợp tác biểu diễn ăn ý, xuất thần, trở thành kinh điển được truyền từ đời này sang đời khác.



Mai Lan Phương thăm Mĩ, gặp gỡ với đại sư hí kịch Charlie Chaplin.

Năm 1927, “Thời báo Thuận Thiên” tổ chức bình chọn đào kép nổi tiếng đàn giắc lần đầu tiên ở Trung Quốc, Mai Lan Phương với kĩ thuật vững vàng, chất giọng tròn mượt, hóa trang xinh đẹp đã trở thành “tứ đại danh đán” Kinh kịch cùng với ba nghệ sĩ nữa là Trình Nghiên Thu (1904 -1958), Thượng Tiểu Vân (1900 - 1976), và Tuân Huệ Sinh (1900 - 1968).

Mai Lan Phương là thần tượng của một thời đại. Ông dùng một loạt hình tượng sân khấu mà mình nhào nặn, tổng hợp những quan điểm mỹ học về nữ tính cổ điển của người dân thời đó, do vậy đưa vai đàn trong Kinh kịch lên một tầm cao mới, khó có gì có thể vượt qua được. Cống hiến quan trọng hơn của Mai Lan Phương là ông liên tục đi thăm quan và biểu diễn ở các nước như Nhật Bản, Mĩ và Liên Xô, làm cho cả thế giới hiểu một cách đầy đủ nhất về sức hấp dẫn của hí kịch truyền thống Trung Quốc.





Năm 1930, Mai Lan Phương và Trương Bành Xuân thăm Mĩ, chụp ảnh cùng với thị trưởng thành phố Honolulu.

Tháng 12 năm 1929, Mai Lan Phương dẫn đoàn kịch của ông, đi tàu Hoàng Hậu của Canada vượt đại dương sang Mĩ biểu diễn. Ngày 16 tháng 2 năm 1930, Mai Lan Phương bắt đầu chuyến diễn xuất bên Mĩ chính thức tại nhà hát phố 49 Broadway New York. Đối mặt với khán giả thượng lưu của xã hội Mĩ hoàn toàn chưa từng tiếp xúc với hí kịch truyền thống Trung Quốc, Mai Lan Phương đã có sự chuẩn bị kĩ càng trước khi sang Mĩ, nhờ người đi tìm hiểu hứng thú sở thích của khán giả Mĩ, in tài liệu tuyên truyền rất tinh tế để giới thiệu tác phẩm hí kịch Trung Quốc, trong đó có những hình vẽ ví dụ rất cụ thể. Sau khi Mai Lan Phương đến Mĩ, ông mời chuyên gia hí kịch từng du học ở Mĩ, ông Trương Bành Xuân làm chủ trì, điều chỉnh, thay đổi hình thức và nội dung diễn xuất hí kịch, làm cho nội dung và cách sắp xếp bố cục càng thích hợp với thói quen của người Mĩ. Trước mỗi lần diễn xuất, Trương Bành Xuân sẽ dùng tiếng Anh để giới thiệu tóm tắt cho khán giả, tăng cường giao lưu và đối thoại với người xem. Trong 6 tháng ở Mĩ, Mai Lan Phương đã lưu diễn ở các thành phố lớn như New York, Chicago, San Francisco, Los Angeles, Honolulu và thu được thành công vang dội.

Mặc dù ở Mĩ từ khi bắt đầu có công nhân người Hoa là có diễn xuất hí kịch Trung Quốc, nhưng Mai Lan Phương đến thăm



Năm 1935, Mai Lan Phương thăm Liên Xô, Trương Bành Xuân làm cố vấn.

và biểu diễn ở Mỹ là điểm khởi đầu của hí kịch truyền thống Trung Quốc đi vào xã hội thượng lưu Mỹ, đồng thời giao lưu trực tiếp với giới hí kịch Âu Mỹ, do vậy gây được sự chú ý của các học giả, bình luận gia có ảnh hưởng nhất ở Mỹ và giới truyền thông, học viện Pomona Mỹ, đại học Southern California đã lần lượt cấp bằng Tiến sĩ danh dự cho Mai Lan Phương.

Năm 1935, Mai Lan Phương nhận lời mời của Hiệp hội giao lưu văn hóa đối ngoại Liên Xô, dẫn đoàn sang biểu diễn, đoàn kịch đã mời học giả tinh thông hí kịch Trung - Tây là Trương Bành Xuân và Dư Thượng Nguyên làm cố vấn. Phía Liên Xô đã tổ chức riêng một ủy ban đón tiếp do đạo diễn kịch nổi tiếng Konstantin Stasnislavsky đứng đầu, ủy viên bao gồm những nhà nghệ thuật nổi tiếng có ảnh hưởng tầm cỡ thế giới như Danchenko, Vsevolod Emilevich Meyerhold, Eisenstein Sergey. Mai Lan Phương biểu diễn nhiều vở kịch tại Moscova và Leningrard, các nghệ sĩ, học sinh và khán giả trong giới hí kịch Liên Xô lũ lượt đến xem, tạo thành một "cơn lốc Mai Lan Phương". Biểu diễn của ông để lại ấn tượng vô cùng sâu sắc cho giới nghệ thuật hí kịch Liên Xô. Đạo diễn nổi tiếng Vsevolod Emilevich Meyerhold từng nói một cách tương đối phóng đại rằng: "Xem thủ pháp Mai Lan Phương dùng tay khi biểu diễn, diễn viên Liên Xô chỉ có thể làm được một việc





Mai Lan Phương tiếp đón khách Pháp tại nhà riêng của mình ở ngõ Vô Lượng Đại Nhân, khu Đông Thành, Bắc Kinh.

là chặt tay của mình đi". Trước khi rời Moscova, Hiệp hội giao lưu văn hóa đối ngoại Liên Xô còn đặc biệt tổ chức một hội nghị bàn tròn gồm Mai Lan Phương, Trương Bành Xuân, Dư Thương Nguyên và Konstantin Stasnislavsky, Danchenko, Vsevolod Emilevich Meyerhold, Eisenstein Sergey và các nhà âm nhạc, vũ đạo nổi tiếng cùng tham gia. Đúng khi đó, đạo diễn người Đức Bertolt Brecht cũng đang ở Moscova và sau khi đến thưởng thức diễn xuất của Mai Lan Phương ông cũng có được sự gợi mở sâu sắc, viết nên tác phẩm "Bàn về hí kịch Trung Quốc và hiệu quả gian li"¹, thông qua việc thảo luận diễn xuất vở kịch "Đả ngư sát gia" của Mai Lan Phương đã đưa ra một lí luận hí kịch độc đáo, mở ra một thể hệ mới trong nghệ thuật diễn xuất hí kịch độc nhất vô nhị của ông.

Sau khi kết thúc chuyến thăm diễn xuất ở Liên Xô, Mai Lan Phương tiếp tục diễn xuất ở châu Âu và khảo sát hí kịch nước ngoài. Ý nghĩa văn hóa của chuyến thăm diễn xuất ở Liên Xô của Mai Lan Phương hơn hẳn bất kì người Trung Quốc nào đi biểu diễn ở nước ngoài, bởi vì ở Moscova, Mai Lan Phương đã có cuộc thảo luận và giao lưu nghệ thuật sâu rộng với rất nhiều hí kịch gia nổi tiếng Liên Xô, Đông Âu, là cuộc đối thoại trực tiếp lần đầu tiên về quan niệm hí kịch của nghệ thuật gia hí kịch bậc nhất Trung Quốc và phương Tây. Chính vì có cuộc đối thoại như vậy, hí kịch Trung Quốc mở rộng cánh cửa lớn ra thế giới. Trong những năm

¹ Hiệu quả gian li: Khán giả xem kịch nhưng không bị đắm mình trong tình tiết kịch.



tháng sau này, đặc biệt sau thập kỉ 50 của thế kỉ XX, hí kịch Trung Quốc đã nhiều lần đưa phong cách nghệ thuật độc đáo của mình ra thế giới. Sau năm 80 của thế kỉ XX, giao lưu kiểu như vậy càng nhiều hơn và mật thiết hơn, bước chân của hí kịch Trung Quốc trải khắp các châu lục trên thế giới. Bên cạnh đó, hí kịch phương Tây cũng có nhiều cơ hội bước vào kịch viện Trung Quốc. Hơn 100 năm lại đây, những tác phẩm hí kịch từ chủ nghĩa cổ điển đến chủ nghĩa hiện đại sau này của phương Tây cũng được giới thiệu tới Trung Quốc trong chừng mực cho phép, đồng thời cũng có ảnh hưởng nhất định đến hí kịch gia hiện đại Trung Quốc.

Sự cải tiến của hí kịch truyền thống và “Dạng bản hí”

Ngày 1 tháng 10 năm 1949, nước Cộng hòa Nhân dân Trung Hoa được tuyên bố thành lập. Bên cạnh cải cách xã hội, hí kịch Trung Quốc cũng bắt đầu có sự thay đổi lớn. Bộ Văn hóa Chính phủ Nhân dân Trung ương thiết lập Cục cải cách hí kịch, điều này cho thấy sự coi trọng đặc biệt của chính phủ đối với hí kịch. Chính quyền các địa phương lần lượt thành lập các đơn vị có liên quan, đồng thời lựa chọn cán bộ từ các đoàn hí kịch thúc đẩy công tác “cải tiến hí kịch”. Cải tiến hí kịch truyền thống trên ba phương diện: cải nhân (cải tiến con người), cải chế (cải tiến chế độ), cải hí (cải tiến hí kịch).





Năm 1954, trong Đại hội đại biểu Nhân dân toàn quốc lần thứ nhất, một bộ phận đại biểu giới nghệ sĩ chụp ảnh chung, trong đó có đại diện giới hí kịch như Viên Tuyết Phân, Trình Nghiên Thu, Thường Hương Ngọc, Chu Tín Phương và Mai Lan Phương.



Năm 1952, chụp ảnh lưu niệm Hội diễn học hỏi kinh nghiệm hí kịch toàn quốc lần thứ nhất.

Tháng 9 năm 1949, phiên họp toàn thể Hội nghị hiệp thương chính trị nhân dân Trung Quốc lần thứ nhất đã mời bốn nghệ nhân hí kịch truyền thống tham gia, họ là Mai Lan Phương, Chu Tín Phương (1895 - 1975), Trình Nghiênn Thu và Viên Tuyết Phân (1922 - 2011). Năm 1954, khi Đại hội đại biểu Nhân dân toàn quốc lần thứ nhất tổ chức, bảy vị nghệ nhân hí kịch được bầu làm Đại biểu nhân dân toàn quốc, họ là các diễn viên Kinh kịch Mai Lan Phương, Chu Tín Phương, Trình Nghiênn Thu, diễn viên Việt kịch Viên Tuyết Phân, diễn viên Dự kịch Thường Hương Ngọc (1923 - 2004), diễn viên Xuyên kịch Trần Thư Phảng (1924 - 1996) và diễn viên Lã kịch Lang Hàm Phân (1935). Họ được tham gia trực tiếp vào các sự vụ chính trị toàn quốc, thể hiện sự đánh giá cao vị trí xã hội của nghệ nhân hí kịch. Các nơi cũng có nhiều nghệ nhân hí kịch nổi tiếng tham gia đại biểu nhân dân địa phương hoặc ủy viên, đại biểu Chính hiệp. Mấy nghìn năm nay, diễn viên hí kịch Trung Quốc luôn luôn là “dân đen” sống bên lề xã hội, cho dù thành tựu tập kịch đời Nguyên và truyền kì Minh - Thanh, và kịch bản là một loại văn thể được tầng lớp thượng lưu xã hội tiếp nhận, nhưng nghề biểu diễn hí kịch và nghệ sĩ biểu diễn vẫn bị kì thị. Sau năm 1949, nghệ sĩ hí kịch cuối cùng có thể thoát khỏi thân phận xã hội hèn mọn, có được vinh dự về mặt chính trị cao quý, điều này đã chứng minh sự công nhận của chính quyền mới đối với địa vị xã hội và giá trị của nghệ sĩ hí kịch.

Song song với nó, tất cả thay đổi của đoàn thể diễn xuất hí kịch được dần dần triển khai. Vốn là những gánh hát tư nhân của trưởng đoàn, phần lớn đã thay đổi thành “đoàn cộng hòa” do các nghệ sĩ làm chủ, cuối cùng trở thành kịch đoàn nhà nước được chỉ đạo từ chính phủ hoặc do cơ quan trực thuộc chính phủ trực tiếp quản lí. Việc thay đổi chế độ của kịch đoàn trong thành phố còn liên quan đến hí viện và chế độ diễn xuất. Từ sau đời Tống, hoạt động của hí kịch ở thành phố Trung Quốc càng mang tính kinh doanh hơn, nhưng bước sang thời kỳ cải tiến mới là chú trọng hơn việc tuyên truyền giáo dục hí kịch, còn về vấn đề thương mại và kinh tế thị trường lùi xuống vị trí thứ yếu, đồng thời kéo dài trong một thời kì tương đối dài, mô hình kinh doanh kịch viện tương đối hoàn chỉnh vốn có nay đã bị phế bỏ. Sự thay đổi về chế độ kịch viện còn bao gồm một loạt các biện pháp “trong sạch hóa sân khấu”, hủy bỏ người soát vé vào xem, không cho phép diễn viên uống nước trên sân khấu (nước nhuận giọng khi biểu diễn hát),





Phim Việt kịch “Lương Sơn Bá và Chúc Anh Đài”
(Ảnh chụp).

chính thức hủy bỏ kinh doanh trà nước, kẹo bánh ở nhà hát, thay đổi thói quen hình thành khi biểu diễn ở trà viên vào cuối đời Thanh. Biện pháp “trong sạch hóa sân khấu” này làm cho rất nhiều tập tục có màu sắc riêng trong kịch viện truyền thống bị hủy bỏ, nó chỉ chú ý đến tính nghệ thuật thuần túy trong diễn xuất hí kịch và tính hoàn chỉnh của nghệ thuật biểu diễn sân khấu.

Cốt lõi của việc cải tiến hí kịch là “cải hí”, tức là cải tiến số lượng lớn kịch truyền thống. Được sự chỉ đạo và tham gia của cán bộ “cải hí” do Ủy ban chính phủ cử đến, các loại hình kịch toàn quốc đã xuất hiện mấy chục vở kịch điển hình cần được

cải tiến. Nó được tập trung triển khai trong Hội diễn học hỏi kinh nghiệm hí kịch toàn quốc lần thứ nhất do Bộ Văn hóa tổ chức. Đây là lần biểu diễn hí kịch mang tính toàn quốc lần đầu tiên trong lịch sử Trung Quốc, tham gia hội diễn có 37 kịch đoàn của 23 loại hình kịch và hơn 1600 diễn viên tham gia, bao gồm các loại hình kịch tương đối lớn ở các thành phố, trong đó số lượng kịch truyền thống là 63 vở, sử kịch mới biên soạn là 11 vở, kịch hiện đại là 8 vở.

Thông qua hội diễn hí kịch toàn quốc có thể nhìn rõ thái độ và biện pháp cải tiến kịch truyền thống của phong trào “cải hí” có quy mô lớn. Điều đặc biệt chú ý là các địa phương gửi đến hội diễn ba phiên bản của các vở kịch “Lương Sơn Bá và Chúc Anh Đài” (Việt kịch), “Lương Trúc” (Kinh kịch) và “Liễu âm kí” (Xuyên kịch) và hai phiên bản của “Bạch xà truyện” (Kinh kịch, Việt kịch).

Việt kịch “Lương Trúc” dựa trên cơ sở “Lương Trúc ai sử” do Viên Tuyết Phân và đồng nghiệp diễn xuất, trước khi tham gia hội diễn đã được Bộ Văn hóa đánh giá cao, là một trong những ví dụ thành công của “cải hí”. “Lương Trúc” có nguồn gốc từ truyền thuyết dân gian được lưu truyền rộng rãi, kể



Việt kịch "Lương Sơn Bá và Chúc Anh Đài", đoàn Việt kịch Tiểu Bách Hoa Chiết Giang biểu diễn, Mao Uy Đào đóng vai Lương Sơn Bá.

lại một câu chuyện tình lãng mạn ai oán. Nữ nhân vật chính Chúc Anh Đài là con gái độc nhất của gia đình giàu có ở Chiết Giang, có sở thích đọc sách. Ở vào thời đại mà nữ giới bị tước mất quyền giáo dục thì chỉ còn cách nữ đóng giả nam mới có thể vào thành xin học. Dọc đường nàng gặp chàng Lương Sơn Bá cũng đi xin học như mình, hai người kết nghĩa huynh đệ, ba năm học chung, tình sâu nghĩa nặng. Trong ba năm đó, Chúc Anh Đài tuy buộc phải giấu giếm giới tính thật của mình nhưng trong lòng đã yêu thầm chàng Lương Sơn Bá. Học xong quay về nhà, Lương Sơn Bá đi tiễn cô, cô liền tiếp mượn cách ẩn dụ để biểu lộ tình ý của mình cho Lương Sơn Bá biết, để lại rất nhiều ám hiệu tình yêu cho Sơn Bá. Sau khi chia tay, Lương Sơn Bá mới biết thân phận của Anh Đài và tình ý của nàng, Sơn Bá vội đến nhà họ Trúc để đón Anh Đài. Tuy nhiên, cha của Chúc Anh Đài đã đồng ý gả Anh Đài cho Mã Văn Tài, con trai của thái thú họ Mã trong vùng. Lương Sơn Bá và Chúc Anh Đài gặp nhau ở hiên nhà, do số phận trêu đùa nên chỉ biết oán hận tạo hóa trêu ngươi, lỡ mất mối nhân duyên. Lương Sơn Bá bị sốc nặng, trên đường về nhà mắc bệnh tương tư và nhiễm bệnh rồi chết. Chúc Anh Đài hay tin dữ, trong lòng ân hận, đau khổ không thiết sống. Trong ngày Mã Văn Tài đón dâu, nàng kiên quyết yêu cầu kiệu hoa phải đi vòng sang mộ của Lương Sơn Bá, đi đến mộ Sơn Bá và cúi lạy trước phần mộ chàng. Trước phần mộ xảy ra một trận cuồng phong, nắp mộ từ từ mở ra, Anh Đài lao mình xuống dưới mộ. Đúng lúc đó xuất hiện một đôi bướm trước mộ, cùng nhau bay lên, truyền thuyết





Trong vở kịch “Mộc Quế Anh qua soái”, Mai Lan Phương đóng vai Mộc Quế Anh, tuổi cao trí càng cao, tràn đầy trí khí anh hùng.

nói rằng đây là sự hóa thân của Lương Sơn Bá và Chúc Anh Đài. Trong quá trình câu chuyện “Lương Trúc” lưu truyền khắp nơi đã hình thành nhiều dị bản mang màu sắc địa phương.

Việt kịch “Lương Sơn Bá và Chúc Anh Đài” được lưu truyền rộng rãi trong dân gian, các đoạn kinh điển như “Thập bát tương tống” lặp lại nhiều lần trên đường Lương Sơn Bá tiễn Chúc Anh Đài, hoặc “Lầu đài hội” mô tả cảnh Lương Sơn Bá đang vui mừng đi đến Trúc phủ đón Anh Đài thì bị sốc vì hay tin Chúc Anh Đài chuẩn bị thành thân với Mã Văn Tài v.v.. được mọi người truyền nhau hát.

Việt kịch “Lương Sơn Bá và Chúc Anh Đài” là đại diện cho thành quả to lớn của “cải hí”. Nó được chuyển thành phim, được đánh giá cao ở châu Âu, đặc biệt là các nước Đông Âu. Bộ kịch kinh điển vĩ đại này, hàng nghìn hàng



Mai Lan Phương đóng vai Dương Quý Phi trong "Quý phi túy tửu", khi đó ông đã cao tuổi nhưng cử chỉ của ông vẫn làm cho khán giả say đắm.

trăm năm nay trong quá trình lưu truyền được vô số người diễn xuất nên càng phong phú hơn, cộng thêm với sự gọt giũa của nhiều nhà văn thông thạo Việt kịch nên nó càng trở nên hoàn mỹ. Trên cơ sở dồi dào vốn có của mình, nó lại được nâng cao nội hàm nghệ thuật thêm một bước nữa sau khi được cải biên vào thập kỉ 50 thế kỉ thứ XX.

Con đường nghệ thuật của Mai Lan Phương đã thể hiện được ảnh hưởng rất lớn tới việc cải tiến hí kịch Trung Quốc từ một phương diện khác.

Từ khi Mai Lan Phương đạt được thành công lớn trong chuyến thăm Mỹ và Liên Xô, ông có ý thức nâng cao phong cách cổ điển trong biểu diễn, đồng thời lấy tác phẩm Côn khúc tinh tế điển nhã làm mô hình mẫu để gia công các tiết mục mang tính đại diện của ông, dần dần hình thành "mai bát xuất" (8 xuất diễn nổi tiếng của Mai Lan Phương) vô cùng nổi tiếng của ông, bao gồm





“Quý phi túy tửu”, “Bá vương biệt cơ”, “Kì song hội”, “Phượng hoàn sào”, “Vũ trụ phong”, “Sinh tử hận”, “Lạc thần”, “Du viên kinh mộng” v.v.. Sau năm 50 của thế kỉ XX, Mai Lan Phương kiên trì diễn xuất những tác phẩm tiêu biểu này, làm cho nó càng có xu hướng đơn giản, toàn mỹ hơn, giữ được cái thần, cái hồn trong truyền thống mỹ học “Trung chính bình hòa” của văn hóa Trung Hoa.

Năm 1959, Mai Lan Phương tập vở kịch mới “Mục Quế Anh qua soái”, đây là một tác phẩm tiêu biểu của ông thời cuối đời, cũng là vở kịch mới duy nhất sau thời trung niên của ông. Nó được cải biên từ tác phẩm cùng tên của nhà Dự kịch nổi tiếng Mã Kim Phượng (1922). Đây là một phần mang tính truyền kì trong câu chuyện của Dương gia tướng được lưu truyền rộng rãi. Sự tích Dương gia tướng, là danh tướng nổi tiếng thời Bắc Tống chống lại quân Kim trong sử sách chỉ còn ghi chép đơn giản, nhưng trong văn học dân gian như thuyết thư, bản vẽ được diễn dịch thành câu chuyện có bố cục lớn, nhiều tình tiết. Trong đó rất nhiều chương hồi được cải biên thành Kinh kịch và các vở kịch kinh điển của các loại hình kịch khác. Đàm Hâm Bối đã diễn một số cảnh làm lay động lòng người trong câu chuyện như “Thác triệu phanh bi” và “Hồng Dương động” và những phân cảnh này được nổi danh khắp nơi. “Tứ lang thăm mẹ” là một trong những tác phẩm kịch có sức sống nhất được hình thành từ Kinh kịch. Mục Quế Anh là nhân vật mang màu sắc truyền kì được các nhà nghệ thuật dân gian sáng tạo hoàn toàn trong câu chuyện này. Những việc mà bà trải qua, đặc biệt là cuối đời phải đối mặt với giặc ngoại xâm, dẫn quân xuất chinh, là một cảnh miêu tả đậm nét vị nữ anh hùng mà các nhà nghệ thuật dân gian truyền thống đã miêu tả một cách đầy kính trọng. Dương gia trung liệt, mấy đời đều hi sinh vì đất nước, cuối cùng chỉ còn lại một nhóm phụ nữ. Trong khi đó quân ngoại xâm phương bắc lại tiếp tục tiến vào, quan văn quan võ trong triều không ai ứng phó được, mọi ánh mắt hi vọng đều đổ dồn vào Dương gia. Mai Lan Phương đã lấy đề tài như vậy để biên soạn “Mục Quế Anh qua soái”: Tây Hạ xâm chiếm, biên cương kêu cứu, hoàng đế bất lực, chỉ còn cách mời nữ tướng cao tuổi của nhà họ Dương dẫn quân ra trận. Mục Quế Anh đã không hận triều đình bạc bẽo với Dương gia, mà còn xúc động rằng nam giới các đời Dương gia đều đã hi sinh vì đất nước, chỉ còn lại quả phụ và người con trai duy nhất là Dương Văn Quảng, nên không thể nhận lời. Mục Quế Anh nghĩ đi nghĩ lại, cộng thêm với việc khuyên bảo của tổ mẫu Dư Thái Quân, cuối cùng bà hạ quyết tâm dẫn quân xuất chinh.

Năm 1959, Mai Lan Phương đã ngoài 60 tuổi. Ông luôn luôn đóng vai nữ thanh niên lương thiện đoan chính, đây là lần đầu tiên đóng vai một bà già tuổi cao. Tuy vậy nhưng diễn xuất truyền thần của ông đã lột tả được khí khái anh hùng của lão tướng Mục Quế Anh, đặc biệt cầm ấn tướng trong tay, ông đã hoàn thành nhanh chóng sự chuyển biến của một phụ nữ gia đình sống

an nhàn sang một nữ tướng soái lĩnh ba quân, khí thế oai phong dữ dội thời chinh chiến lại bùng lên. Màn “Tiếp ấn” là đoạn hát lay động lòng người của vị tướng kiên cường:

“Bỗng nghe thấy tiếng trống của quân Kim vọng đến, làm sống lại trí lớn cao ngất trời phá thiên môn. Nghĩ năm đó đào hoa oai phong lắm liệt, máu quân địch phun đầy váy thạch lưu quần. Ngày sống sót sắp hết, tấc đất ông cha sao có thể thuộc về người khác. Vua bất lực, một nhát kiếm của ta có thể chặn triệu quân địch. Ta không ra trận thì ai ra trận, ta không dẫn quân thì ai dẫn quân đây. Mau mang ấn tướng đến cho ta để ta chỉ huy ba quân.”

Mai Lan Phương dùng “Mục Quế Anh qua soái” để hoàn thành cuộc đời nghệ thuật của nghệ thuật gia biểu diễn Kinh kịch vĩ đại. Ông cũng dùng tác phẩm của mình để nói lên một điều, hí kịch truyền thống Trung Quốc đã trải qua hơn 800 năm phát triển, cho dù trong môi trường mà xã hội xảy ra những biến cố vô cùng to lớn nhưng vẫn có thể tìm thấy con đường theo đuổi nghệ thuật, hoàn thiện bản thân mình.

Từ thập kỉ 50 của thế kỉ XX, sử dụng như thế nào hình thức hí kịch truyền thống để biểu diễn những đề tài kịch hiện đại luôn luôn là vấn đề quan trọng mà chính phủ và các nhà nghệ thuật vô cùng quan tâm.



Ảnh chụp biểu diễn “Trà quán” lần đầu tiên (năm 1958).





Nhiều năm lại đây, “Trà quán” được biểu diễn liên tục. Ảnh nghệ sĩ Bắc Kinh luyện tập biểu diễn “Trà quán”.

Đối với bộ môn kịch nói mới hình thành, thể hiện đề tài hiện thực không tồn tại những khó khăn về thủ pháp biểu diễn nghệ thuật. Trong quá trình xây dựng đoàn kịch nghệ thuật nhân dân Trung Quốc, sự kết hợp của nhà biên kịch Lão Xá (1899 - 1966) và đạo diễn Tiêu Cúc Ẩn (1905 - 1975) đã tạo nên phong cách dân tộc mới cho nghệ sĩ Bắc Kinh cũng như kịch nói Trung Quốc. Trong quá trình đạo diễn tác phẩm “Long tu câu” của Lão Xá, đặc biệt là “Trà quán”, Tiêu Cúc Ẩn, một người vô cùng sùng bái cách đạo diễn của Stanislavski Konstantin (Nga), mong muốn nghệ sĩ Bắc Kinh trở thành nền tảng thực hiện cơ sở lý luận biểu diễn hí kịch này. Ông yêu cầu diễn viên trong quá trình đọc kịch bản và thể nghiệm nhân vật, phải hình thành trong đầu mình “tâm tượng” của nhân vật trong hí kịch, từ đó đi vào vai diễn. Tiêu Cúc Ẩn là đạo diễn kịch nói Trung Quốc đầu tiên thực sự hình thành được phong cách riêng, chính là ông muốn giới nghệ sĩ Bắc Kinh ngày càng hoàn thiện và định hình phong cách nghệ thuật. “Trà quán” là kiệt tác bất hủ, đặc biệt là màn đầu tiên của nó, trong đoạn kịch ngắn ngủi chưa đầy 10 phút đã khắc họa được mấy chục

nhân vật hí kịch có da có thịt. Đó chính là dựa trên cơ sở các kịch gia đã hoàn toàn nhìn thấu được xã hội và lịch sử, và có ngôn ngữ vô cùng sinh động cũng như kết cấu kịch độc đáo. Đây là vở kịch có tính tân văn cao, nó chỉ dùng phương thức mang tính triển khai, không tuân thủ theo nguyên tắc biên soạn kịch được qui định bởi sách giáo khoa hí kịch lưu hành, đưa cảnh ba giai đoạn khác nhau của quán trà Bắc Kinh nửa đầu thế kỉ XX lên sàn diễn, vừa không có xung đột, lại không có tình tiết, thậm chí cũng không phải là lịch sử, chỉ bao gồm một số mảnh vụn lịch sử. Nhưng chính ở những mảnh vụn lịch sử này, Lão Xá đã dùng tính hài hước vừa có sức thể hiện vừa có phong cách Bắc Kinh độc đáo, làm cho nhân vật hí kịch của ông sống động như thật trên sân khấu.

Các hí kịch gia truyền thống ở những năm 50 thế kỉ XX lại gặp nhiều khó khăn. Vấn đề làm thế nào để kịch mới vừa có thể phù hợp với nhu cầu tuyên truyền giáo dục, đồng thời còn phải có giá trị nghệ thuật xem ra không dễ dàng. Sau năm 1964, diễn xuất công khai của rất nhiều vở kịch truyền thống bắt đầu bị hạn chế, sáng tác kịch hiện đại trở thành phương hướng tất yếu.

Sự xuất hiện của “dạng bản hí” là hiện tượng quan trọng nhất trong lĩnh vực hí kịch Trung Quốc ở thập niên 60 thế kỉ XX, cũng là sản vật mà kịch truyền thống nỗ lực hòa hợp với xã hội hiện đại.

Năm 1964, Bắc Kinh tổ chức Hội diễn học hỏi kinh nghiệm kịch hiện đại kinh kịch mang tính toàn quốc, cơ quan trực thuộc Bộ Văn hóa và 29 đoàn kịch thuộc 18 tỉnh thành như Bắc Kinh, Thượng Hải biểu diễn 30 vở kịch. Sau Hội diễn hí kịch toàn quốc năm 1952, đây cũng là một hội diễn hí kịch do nhà nước tổ chức. Các tỉnh thành trên cả nước liên tục tổ chức Hội diễn kịch hiện đại với qui mô to lớn do chính quyền địa phương tổ chức. Năm 1965, các vùng lại tiếp tục tổ chức hoạt động diễn xuất học hỏi kịch hiện đại lấy Kinh kịch làm chính. Hí kịch đã bị chính trị hóa ở mức cao, vị trí của nó cũng đạt tới mức mà từ trước đến giờ chưa đạt được.

Nội dung của “dạng bản hí” vừa mang tính chính trị cao, cũng mang đậm sắc thái truyền kì, “Trí thủ uy hổ sơn” là một vở kịch có tính đại diện cao nhất trong đó. Nó là “dạng bản hí” được xuất hiện và định hình sớm nhất. “Trí thủ uy hổ sơn”

“Dạng bản hí”:

Sau năm 60 của thế kỉ XX, các vùng xuất hiện một số vở kịch có trình độ nghệ thuật cao, đề tài, hình thức biểu diễn cũng được chính quyền công nhận, trải qua sửa đổi liên tục trở thành tiêu bản cho sáng tác hí kịch của các đoàn kịch trên cả nước. Tháng 5 năm 1967, Kinh kịch “Trí thủ uy hổ sơn”, “Sa gia bang”, “Hồng đăng kí”, “Kì tập bạch hổ đoàn”, “Hải cảng” và vũ kịch “Hồng sắc nương tử quân”, “Bạch mao nữ” và nhạc giao hưởng “Sa gia bang” được chính quyền công nhận là “Dạng bản hí cách mạng” (kịch cách mạng tiêu biểu). Tám “dạng bản hí” này đã trở thành diễn xuất kịch duy nhất mà người xem được thưởng thức, do vậy nó in sâu vào trong trí nhớ của hàng triệu người dân Trung Quốc.





Ảnh kịch Dạng bản hí "Trí thủ uy hổ sơn".

được cải biên từ tiểu thuyết "Lâm hải tuyết nguyên" (rừng thẳm tuyết dày). Cuốn tiểu thuyết lấy đề tài chiến tranh thổ phỉ vùng đông bắc, cảnh chính câu chuyện xảy ra là cứ điểm của một nhóm xã hội đen sống trong rừng già, nhân vật chính Dương Tử Vinh đóng giả thổ phỉ thâm nhập nằm vùng. Chiến tranh và gián điệp, nguy hiểm và huyền bí đã tạo nên tính hí kịch mạnh mẽ cho tác phẩm. Các vùng lần lượt xuất hiện nhiều phiên bản kịch sân khấu tự biên, cuối cùng "Trí thủ uy hổ sơn" mà đoàn kinh kịch Thượng Hải cải biên đã được đánh giá cao, đồng thời được coi là bản mẫu để truyền bá, kịch đoàn các vùng trong các nước đều diễn xuất theo phương thức này.

Cải biên tác phẩm "dạng bản hí" lấy việc nhào nặn các nhân vật hí kịch trên sân khấu thành nhiệm vụ chủ yếu, đặc biệt là hi vọng thông qua sự thể hiện phẩm chất chính trị của những nhân vật này có thể thực hiện được chức năng giáo hóa chính trị cho quần chúng. Nhưng với tình tiết phức tạp li kì và sự thể hiện sinh động của ngôn ngữ, đặc biệt là biểu diễn tinh tế truyền thần, âm nhạc lưu loát cảm động v.v.. đều bởi vì những vở kịch này đã trải qua gọt giũa, chỉnh sửa trong thời gian dài, và đạt được đến trình độ cao.

Ông Ngẫu Hồng (1909 - 1994), một trong những biên kịch gia ưu tú nhất trong giới Kinh kịch và Nhất A Giáp (1907 - 1994), một trong những đạo diễn ưu tú nhất đã tham gia cải biên vở "Hồng đăng kí". Có thể nói, đây là một vở kịch có thành tựu nghệ thuật hí kịch cao nhất trong "dạng bản hí". Đoạn



Dạng bản hí "Hongdangji", bà Lí nói với Lí Thiết Hải về "Thống thuyết cách mạng gia sử".

"Thống thuyết cách mạng gia sử" là xử lí kết hợp độc thoại và giọng hát của Lí Nãi Nãi, có sức lan truyền sâu khấu vô cùng độc đáo. Ông Ngẫu Hồng đã mượn cách xử lí những cảnh tương tự trong kịch truyền thống như "Đoạn tí thuyết thư", "Cử đỉnh quan họa", "Triệu thị cô nhi" v.v.. Có điều không khí của "Hongdangji" gấp gáp hơn kịch truyền thống, do vậy thủ pháp mặc dù lấy trong kịch truyền thống nhưng có hiệu quả sân khấu vô cùng mạnh mẽ. Một cảnh kinh điển khác "Phó Yến đấu Cưu Sơn" cũng là một cảnh xuất thần. Lí luận sắc bén của cuộc đối đầu gay gắt giữa Cưu Sơn và Lí Ngọc, mâu thuẫn có lúc lên lúc xuống, so với "triết tử hí" truyền thống "Quần anh hội" còn căng thẳng hơn nhiều, sự xung đột giữa các nhân vật cũng gay gắt hơn. Lí Thiếu Xuân (1919 - 1975) đóng vai Lí Ngọc, Lưu Trường Du (1942) đóng vai Lí Thiết Hải, Cao Ngọc Sảnh (1927) đóng vai Lí Nãi Nãi, Viên Thế Hải (1916 - 2002) đóng vai Cưu Sơn, với dàn diễn viên như vậy quả thật là những nhân tài thời bấy giờ.

"Dạng bản hí" đã hình thành quan niệm đặc điểm nghệ thuật hí kịch rõ ràng, nó chia nhân vật ra thành hai tuyến đối lập chính phản, được thể hiện thông qua thủ pháp hoàn toàn khác. Để tăng thêm sức truyền cảm của nhân vật chính diện, "dạng bản hí" đã sử dụng nhiều thủ pháp tạo hình để diễn viên làm "nổi bật tâm tư của nhân vật", đồng thời tăng thêm kích động về thị





Màn “Đấu trí” trong “Dạng bản hí” “Sa gia hí”, A Khánh Tẩu chào hỏi một cách tài tình với Hồ Truyền Khôi, Điếu Đức Nhất đến dò la tin tức.

giác của diễn xuất. Rất nhiều vở kịch có trình độ nghệ thuật rất cao dưới sự điều chỉnh của quản lý sân khấu. Diễn xuất Dương Tử Vinh trong màn “Đả hổ thượng sơn” của vở kịch “Trí thủ uy hổ sơn” có một loạt các động tác cơ thể đẹp, rất đặc biệt cả về động tác, kết cấu, phong cách và cấu tứ. “Kì tập bạch hổ đoàn” đã kế thừa và cải tạo các trình tự truyền thống của hí kịch cũng như các biện pháp kĩ thuật, kĩ thuật nhào lộn đặc sắc vô cùng sinh động và đẹp.

Trong màn “đấu trí” của “Sa gia bang”, màn hát đối của ba nhân vật A Khánh Tẩu, Hồ Truyền Khôi và Điếu Đức Nhất là kinh điển trong xử lý âm nhạc hí kịch. Ba nhân vật hí kịch trong cùng một cảnh, vừa có màn độc xướng biểu đạt ý nghĩ trong lòng mình, vừa có màn hát đối thể hiện xung đột và giao lưu của các nhân vật. Trong “Đấu trí”, tâm trạng các nhân vật đều được tìm chế, cộng thêm một số câu chữ dân gian sinh động, do vậy đã trở thành kiểu mẫu của chất giọng “dạng bản hí”, là đoạn hát được ưa chuộng nhất của “Sa gia bang”, cũng là đoạn đặc sắc nhất trong tất cả “dạng bản hí”. Nó thể hiện một cách điển hình thành tựu nổi bật trên phương diện cải biên âm nhạc của “dạng bản hí”. Ba nhân vật hí kịch sử dụng giọng hát của ba nhân vật vai chính đán, sinh,

tình, vừa bổ trợ cho nhau vừa mang âm sắc Kinh kịch độc đáo, thể hiện quan hệ mâu thuẫn phức tạp tinh tế của ba người, lột tả tài tình đặc trưng tính cách và hoạt động nội tâm của họ, đặc biệt là đoạn hát đối đối đầu gay gắt trong “Tây bì lưu thủy” mà A Khánh Tẩu và Điếu Đức Nhất hát bằng giọng hát vô cùng gấp gáp, đẩy tình cảm của nhân vật lên đến cao trào. Đây là một điển hình về xử lí hí kịch mang tính âm nhạc, cũng là điển hình về xử lí âm nhạc mang tính hí kịch hóa. Thành tựu về mặt âm nhạc của “Trí thủ uy hổ sơn” cũng được khẳng định rõ ràng. Trong “Đả hổ thượng sơn” khi nhân vật chính Dương Tử Vinh ra sân khấu, đoạn nhạc đệm có một phần xử lí âm nhạc vô cùng đặc sắc, huyền luật vô cùng lưu loát, đẹp và diễn tấu gấp gáp của nhạc cụ dây, nhạc cụ ống, trở thành một đoạn mà để lại ấn tượng sâu sắc cho người xem thời đó. Với kinh kịch “Đỗ quyền sơn” xuất hiện sau này vận dụng càng đầy đủ hơn thủ pháp âm nhạc giao hưởng, phong phú thêm sức thể hiện của âm nhạc Kinh kịch.

Âm nhạc của “dạng bản hí” không hoàn toàn thoát khỏi âm nhạc truyền thống Kinh kịch, nhưng vì nó nhấn mạnh nhiều đến việc vận dụng âm nhạc hí kịch để các tác phẩm viết về nhân vật anh hùng có thể hát thành một liên khúc có trình tự, đồng thời



Sân khấu thủ đô được xây dựng vào năm 1954, là sân khấu biểu diễn kịch nói chuyên nghiệp đầu tiên ở Bắc Kinh, đến nay vẫn là thánh địa của những người mê kịch nói.





nhấn mạnh sự hài hòa giữa huyền luật, phong cách của chất giọng và tình cảm, tính cách nhân vật, cảm giác thời đại, ở một chừng mực nhất định đưa sự thể hiện của âm nhạc hí kịch truyền thống lên một tầm cao mới, đây cũng chính là nguyên nhân chủ yếu mà “dạng bản hí” còn tồn tại cho đến ngày nay.

Thời kì “Đại cách mạng văn hóa” mà “dạng bản hí” lũng đoạn sân khấu kịch Trung Quốc, rất nhiều nghệ thuật gia biểu diễn hí kịch ưu tú các vùng trong cả nước bị bức hại, sáng tác hí kịch cũng bị chính trị tham dự một cách mạnh mẽ. Cho dù như vậy nhưng rất nhiều nghệ thuật gia Kinh kịch các thể loại vẫn nỗ lực tìm kiếm không gian tồn tại cho nghệ thuật. Có thể là những biểu diễn, sáng tác theo mệnh lệnh những vở kịch hoàn toàn mang tính chính trị, nhưng vì họ cố gắng tìm kiếm những cái đẹp, hoàn mỹ, cảm động trong hí kịch, nên đã làm cho các vở kịch đều có sức truyền cảm nghệ thuật mạnh mẽ, thậm chí trở thành những tác phẩm lưu truyền hậu thế. Điều này cũng nêu bật được thành tựu



Vở kịch nói “Tín hiệu tuyệt đối” do Lâm Triệu Hoa chỉ đạo.

của các nhà nghệ thuật vận dụng dạng thức hí kịch truyền thống biểu hiện đề tài mang tính hiện thực.

Kịch Trung Quốc hướng tới tương lai

Những năm cuối thập kỉ 70 của thế kỉ XX, xã hội Trung Quốc lại xảy ra biến cố lớn, cải cách mở cửa làm cho Trung Quốc phải nhìn lại truyền thống hí kịch lâu đời của mình, đồng thời phải thẳng thắn đối mặt và hòa mình với thế giới. Nghệ thuật đang nỗ lực từ bỏ những cái ràng buộc phục vụ chính trị và trở thành loa phóng thanh về hình thái ý thức, hàng loạt các tác phẩm truyền thống lại quay về với đời sống nhân dân. Việc trình chiếu lại các tác phẩm điện ảnh hí kịch như phim Việt kịch “Hồng lâu mộng”, phim Hoàng mai kịch “Thiên tiên phối” v.v.. nhanh chóng thu hút người xem quay lại sân khấu. Nghệ thuật gia càng có nhiều không gian sáng tạo nghệ thuật hơn, rất nhiều hí kịch gia có sứ mệnh thời đại và sức sáng tạo nghệ thuật đã đưa những câu từ hiện thực trong đời sống vào thực tiễn sáng tác, làm cho thế giới hí kịch Trung Quốc bước vào thời kì phồn thịnh nhất từ những năm 50 của thế kỉ XX trở lại đây.



Bối cảnh diễn xuất kịch nói “Bến xe” ở sân khấu nhỏ.





Tác phẩm kịch của Lâm Triệu Hoa “Sống hay là chết” (năm 2007).

Thời đại mới đã làm cho các hí kịch gia có nhiều cơ hội tiếp xúc với thế giới bên ngoài hơn, sự tác động của việc hòa nhập với thế giới đã khiến quan niệm mới về hí kịch tràn vào ồ ạt, sự khám phá các thủ pháp hí kịch mới trở thành biểu tượng nổi bật của hí kịch thời kì này. Từ năm 80 của thế kỉ XX trở lại, một loạt các biên đạo nỗ lực sáng tác “kịch thám sát” (kịch khám phá), học hỏi và mô phỏng hí kịch trường phái hiện đại phương Tây, xây dựng không khí kịch trường mới, một lớp hí kịch gia, đạo diễn mà đại diện là Lâm Triệu Hoa đã trở thành nhân vật tiên phong khám phá lĩnh vực kịch nói thời kì này. Trường phái hiện đại phương Tây mở ra cho họ cửa sổ vốn bị đóng chặt, làm cho họ tìm được vũ khí từ bỏ những giáo điều cứng nhắc lũng đoạn trong lĩnh vực hí kịch Trung Quốc một thời gian dài, phá bỏ quan niệm chính trị và không khí nghệ thuật bị khép kín mấy chục năm qua. vở kịch nói “Tín hiệu tuyệt đối” mà Lâm Triệu Hoa đạo diễn là một tác phẩm quan trọng đầu tiên trong “kịch khám phá” xuất hiện ở thời kì này, vì thế mà nó cũng trở thành điểm khởi đầu cho phong trào kịch nói sân khấu nhỏ đương đại Trung Quốc.

Tháng 11 năm 1982, “Tín hiệu tuyệt đối” được biểu diễn trong sảnh ăn của lầu nghệ nhân Bắc Kinh, hình thức diễn xuất của nó có tính đột phá hơn nội dung kịch bản. Tình tiết kịch được



Kịch "Tào Tháo và Dương Tu", Thượng Trường Vinh đóng vai Tào Tháo, Ngồn Hưng Bằng đóng vai Dương Tu.

xảy ra ở phần sau của chiếc xe chở hàng trong đêm, ông lơ xe và Tiểu Hiệu trực ban, gặp hai người đi xe là Hắc Tử và Mật Phong. Tiểu Hiệu và người bạn thời thơ ấu của anh, Hắc Tử đều có tình ý với cô gái Mật Phong, hình thành mối quan hệ tình cảm tay ba. Hắc Tử trong chuyến đi này muốn phối hợp với bọn cướp cướp hàng. Sự cảnh giác của Hắc Tử và ông lơ xe cùng với sự lơ là của Tiểu Hiệu lại hình thành nên mối quan hệ tay ba khác. Quan hệ tương ứng tuổi tác, thân phận và tính cách đều được sáng tỏ, kết cục có thể cho thấy, âm mưu của kẻ xấu đã bị phá bỏ, hai vị thanh niên tốt vốn vô vọng trong tình yêu cuối cùng cũng lộ ra một tia hi vọng. Kịch bản đã đặt quá trình xảy ra sự việc vào một toa tàu kín, yên tĩnh của đoàn tàu đang chạy, vừa có tính tượng trưng vừa mang tính thách thức. Dưới sự ủng hộ lớn lao của Viện trưởng nghệ thuật Nhân dân Bắc Kinh là ông Tào Ngu, "Tín hiệu tuyệt đối" được biểu diễn và thu được thành công vang dội. Nó thể hiện đầy đủ nhất vết tích non kém khó tránh khỏi trong quá trình giao thời, nhưng khi nó được đặt vào sảnh ăn, một sân khấu biểu diễn phi kinh điển này thì càng thể hiện được sự cố ý đi ngược lại phong cách nghệ thuật đại kịch viện của Liên Xô mà giới hí kịch Trung Quốc luôn luôn muốn tìm tòi khám phá từ những năm 50 của thế kỉ XX trở lại đây.





Vở kịch kinh điển Hoàng mai hí “Thiên Tiên phối”, trong đó có rất nhiều đoạn hát đặc sắc được mọi người hát, lưu truyền rộng rãi.

Một tác phẩm khác mà Lâm Triệu Hoa đạo diễn “Bến xe” cũng có hàm ý vô cùng sâu xa.

Cảnh của “Bến xe” là một bến xe buýt ở vùng ngoại ô thành phố vào một buổi chiều tối ngày thứ bảy. Một nhóm hành khách đang vội vã đợi xe để vào thành phố, nhưng xe buýt mãi vẫn chưa đến. Mọi người tiếp tục chờ đợi và tiếp tục thất vọng trong bức bối và lo lắng. Thời gian không ngừng trôi, họ đã đợi 10 năm. Con người già đi, lưng còng xuống, tóc cũng bạc trắng mất. Cho đến lúc này, người ra mới phát hiện ra biển đỗ xe của bến xe đã bị mờ dần, đồng thời phát hiện ra trong nhóm người đợi xe có một người trầm tĩnh, anh ta đã lặng lẽ rời đi một mình và đi bộ vào thành phố rồi.

“Bến xe” mô phỏng vở kịch “En attendant Godot” của đại sư trường phái hoang đường phương Tây Samuel Beckett, nhưng trong quá trình mô phỏng đã thêm sự phê phán xã hội hiện đại vào, làm cho nó vừa giống như một hí kịch hiện thực đương thời của Trung Quốc, vừa giống như một bản dịch của vở kịch “En attendant Godot” trực tiếp viết bằng tiếng Hán. Vở kịch ngắn này cố gắng thể hiện một loại nội hàm vừa có hình dạng vừa có ý vị, ít nhất thông qua một nhóm người mòn mỏi đợi xe buýt để thể hiện tính mê muội phổ biến ở xã hội lúc bấy giờ. Hiệu quả diễn xuất tại sân khấu của “Bến xe” làm cho người ta vô cùng cảm

động. Nếu như nói “Tín hiệu tuyệt đối” là một “tín hiệu tuyệt đối” của kịch nói Trung Quốc phá bỏ hệ thống biểu diễn Stein và chủ nghĩa Ibsen, vậy thì “Bến xe” có nghĩa là thành quả đột phá. Kịch nói sân khấu nhỏ Trung Quốc mở đầu từ “Tín hiệu tuyệt đối” và “Bến xe” trở thành cảnh quan sáng chói của lĩnh vực hí kịch Trung Quốc trong hơn 20 năm sau này.

Sự phát triển và thay đổi của kịch truyền thống là một bộ phận có thành tựu nổi trội trong lĩnh vực hí kịch ở thời đại này. vở Kinh kịch “Tào Tháo và Dương Tu” do Viện Kinh kịch Thượng Hải sáng tác và biểu diễn là tác phẩm có giá trị kinh điển trong tất cả các tác phẩm hí kịch mới ở thời kì này. Tháng 12 năm 1988, Bộ Văn hóa tổ chức hội diễn kịch mới Kinh kịch ở Thiên Tân, “Tào Tháo và Dương Tu” đã giành được giải thưởng kịch mới Kinh kịch xuất sắc, trong lần tổ chức Festival Kinh kịch Trung Quốc lần đầu tiên, nó cũng giành được giải thưởng duy nhất.

Thực ra, chúng ta có thể cảm nhận được xu hướng và phong cách sáng tác kịch cơ bản trong thập kỉ 80 thế kỉ XX từ vở Kinh kịch “Tào Tháo và Dương Tu”. Ở vào thời đại khám phá và sáng tạo này, “Tào Tháo và Dương Tu” không hẳn là một vở kịch phù hợp thời đại, nhưng cũng chính do nó không gắn với thời đại nên đã được mài giũa tỉ mỉ, cẩn thận bởi biên đạo và đạo diễn chính, làm cho nó gần đạt đến mức độ toàn mỹ. Hai nghệ thuật gia xuất sắc Thượng Trường Vinh (1940) và Ngôn Hưng Bằng (1953) chịu trách nhiệm đạo diễn, thể hiện đầy đủ sức cuốn hút của nghệ thuật biểu diễn Kinh kịch trong vở kịch. Kết cấu hí kịch của nó có khoảng cách tương đối xa với Kinh kịch truyền thống. Trong lịch sử Kinh kịch có không ít những tác phẩm kịch mà nhân vật chính là Tào Tháo đều có tính truyện rất cao. “Tào Tháo và Dương Tu” không lấy câu chuyện hoàn chỉnh làm kết cấu cơ bản, mà lấy kịch đối đầu của hai nhân vật hí kịch Tào Tháo - Dương Tu và sự xung đột về tính cách, sự lên xuống của vận mệnh làm tuyến chính. Phương thức kết cấu giống như “nhìn xuyên các điểm” gắn với hội họa Trung Quốc, khi dùng trong Kinh kịch thì lại vô cùng độc đáo.

Kinh kịch “Tào Tháo và Dương Tu” có thể nổi bật được trong rất nhiều tác phẩm hí kịch mới cùng thời là do có liên quan đến tầm nhìn rộng lớn trong việc xử lí đề tài. Trải qua một thời gian dài so sánh khắp khiên hí kịch và sự đúng sai của chính trị, hiệu quả sân khấu mà “Tào Tháo và Dương Tu” hi vọng đạt được không phải là dùng câu chuyện lịch sử một cách gượng gạo để giải quyết ý đồ về chính trị, cũng không phải làm cho người xem so sánh một





Vở kịch mới Hoàng Mai hí "Huy Châu nữ nhân",
Hàn Tái Phần diễn chính.

cách cứng nhắc giản đơn giữa lịch sử và hiện thực, cái mà nó theo đuổi chính là một sự cộng hưởng sâu sắc giữa hiểu biết lịch sử và hiện thực.

Nếu như nhìn từ góc độ lịch sử lâu đời và sự phong phú của nguồn tài liệu truyền thống thì Hoàng mai kịch không hề nổi trội trong lĩnh vực hí kịch Trung Quốc. Hoàng Mai kịch vốn có nguồn gốc từ câu chuyện hái chè của huyện Hoàng Mai tỉnh Hồ Bắc, huyện Hoàng Mai trước kia luôn bị thiếu nước, mỗi lần bị hạn hán, cư dân trong vùng lưu lạc đến vùng An Khánh, tỉnh An Huy ở kề bên, rất nhiều người trong đó đã đi hát dạo xin ăn, điệu “Thái trà” được hình thành như vậy, cuối cùng phát triển thành Hoàng Mai hí ở vùng An Khánh.

Sau năm 50 của thế kỉ XX, do sự truyền bá rộng rãi của rất nhiều vở kịch kinh điển truyền thống như “Thiên tiên phối”, “Nữ phò mã”, “Ngưu lang Chức nữ” v.v., Hoàng Mai kịch mở rộng sự ảnh hưởng của nó, được rất nhiều người xem yêu thích. Năm 1998, vở kịch mới Hoàng Mai hí “Huy Châu nữ nhân” do Hàn Tái Phần làm diễn viên chính càng tăng thêm sức sống mới cho loại hình kịch này. “Huy Châu nữ nhân” là một vở kịch đặc biệt kì lạ, thể hiện con đường tình cảm và sinh mệnh của người phụ nữ Huy Châu không có tên. Ở một ngôi làng Huy Châu rất điển hình, có một người phụ nữ, cô lấy chồng với một hoài bão về cuộc sống tốt đẹp năm 15 tuổi, người chồng do cự tuyệt cuộc hôn nhân do cha mẹ sắp đặt và hướng tới cuộc sống tốt đẹp hơn nên đã trốn đi ngay trong đêm tân hôn. 35 năm dài đằng đẳng, cô chờ đợi một cách vô vọng trong ngôi nhà, đợi đến ngày cô được trở thành một người phụ nữ đúng nghĩa. Cô cũng có thể có cuộc sống mới của mình, nhưng cô đã lựa chọn chờ đợi. 35 năm sau, chồng cô quay về, nhưng anh ta đã có một gia đình mới. Cô mê



Lê Viên hí “Đồng sinh và Lí thị”.





“Di sản văn hóa phi vật thể”:

Năm 1988, tổ chức Unesco của Liên Hợp Quốc đã bắt đầu chính thức thực hiện công trình bảo vệ các tác phẩm đại diện di sản văn hóa phi vật thể và truyền miệng của nhân loại, mục đích của nó là xây dựng một giải thưởng mang tính quốc tế, dành riêng cho các “hình thức biểu đạt văn hóa dân tộc và truyền thống dân tộc hoặc không gian văn hóa điển hình nhất”, với ý nghĩa là khích lệ chính phủ, tổ chức phi chính phủ và các vùng địa phương đi đầu trong việc xác định, bảo vệ và truyền bá di sản văn hóa phi vật thể. Hiện tại, Trung Quốc đã có 26 hạng mục được liệt vào “Danh sách các tác phẩm đại diện di sản văn hóa phi vật thể” của Liên Hợp Quốc (trong đó có 3 hạng mục hí kịch là Côn khúc, Việt kịch, Tạng kịch), 3 hạng mục được đưa vào “Danh sách di sản văn hóa phi vật thể cần được bảo vệ”.

muội, cô muốn lùi bước, nhưng không biết liệu mình còn có đường lùi..

“Huy Châu nữ nhân” với nữ nhân vật chính đã cố ý bỏ họ tên đi, thể hiện cách sống của cô khi được hun đúc trong môi trường nhân văn nơi cô trưởng thành, xem ra nó giống như sự nghi hoặc đối với đạo đức luân lí truyền thống Trung Quốc, nhưng lại thể hiện được sự suy nghĩ, hiểu biết của cô đối với ý nghĩa cuộc sống của người phụ nữ đứng từ góc nhìn của người phụ nữ vô danh này. Tính độc đáo của vở kịch “Huy Châu nữ nhân” ở chỗ, kết cấu hí kịch và phong thái diện mạo vũ đài của nó hoàn toàn phá vỡ sự sắp đặt thứ tự các màn của hí kịch truyền thống, ở đây không có cốt truyện, chỉ có sự thể hiện của tình cảm. Biểu hiện cơ thể và tạo hình của nữ nhân vật chính do Hàn Tái Phần đóng, tuy đã rời xa truyền thống mỹ học diễn xuất của Hoàng Mai kịch, nhưng lại có sức lôi cuốn cảm động bằng hình thức khác. Phong cách duy mỹ giống như bài ca chẵn cừu và sắc giọng tuyệt vời trên sân khấu, cùng với việc sử dụng triệt để đặc điểm thị giác của cư dân cổ An Huy làm cho vận mệnh nhân vật và bối cảnh văn hóa nơi cô sinh sống đã tạo ra những mối liên hệ thiên nhiên, đồng thời khiến nó hoàn toàn hòa mình vào môi trường văn hóa. Do vậy, vận mệnh của cô cũng vượt quá mức độ trải nghiệm của cá nhân, trở thành sự so sánh ẩn dụ có liên quan đến vận mệnh phụ nữ truyền thống Trung Quốc. Nhìn từ góc độ hí kịch, nó đã thể hiện rõ ước nguyện mãnh liệt được hòa mình vào trào lưu thế giới của hí kịch Trung Quốc trong bối cảnh thời đại mới.

Lê Viên hí “Đồng sinh và Lí thị” đã thể hiện một xu thế quan trọng khác của hí kịch Trung Quốc cuối thế kỉ XX. Trải qua sự phê phán và nghi hoặc văn hóa truyền thống trong một thời gian dài, các nhà hí kịch bắt đầu suy nghĩ và nhận thức lại về giá trị vĩnh hằng của truyền thống văn hóa và truyền thống hí kịch Trung Quốc. “Đồng sinh và Lí thị” là một tác phẩm đánh dấu cho bước chuyển ngoặt lớn này.

Lê Viên hí lưu hành tại các vùng phương ngôn Mân Nam như Phúc Kiến và Đài Loan, các tác phẩm tiêu biểu như “Chu Văn thái bình tiền”, “Cao Văn Cử”, “Trần tam ngũ nương” biểu diễn từ đời Tống Nguyên Nam hí cho đến tận bây giờ. Tác phẩm “Trần tam ngũ nương” mà bây giờ thường diễn có kịch bản giống như “Lệ kính kí” năm Gia Tĩnh thứ 45 đời Minh (1566). Có thể thấy sự hoàn hảo của bảo tồn văn hóa truyền

thống và sự lâu đời của lịch sử. Lê Viên hí cho đến nay vẫn giữ được trình tự biểu diễn rất quy phạm của hệ thống vai diễn Tống Nguyên Nam hí, yêu cầu diễn xuất của diễn viên phải phù hợp với nguyên tắc mỹ học như “giơ tay đến ngang mày, tay rời nhau ngang rốn, chắp tay ngang hàm dưới”, vừa cổ xưa vừa tinh tế, rất đặc biệt. Âm nhạc còn giữ được không ít làn điệu Đường Tống, tất cả từ bà đều là từ bà miền Nam đánh theo chiều ngang, mô phỏng giống như thời nhà Đường, hình thức nhị tuyền được lưu truyền từ Hề cảm đời nhà Tấn (265 - 420), toàn bộ ống sáo đều căn cứ theo kích thước đời nhà Đường. Trong các loại hình kịch hiện có ở Trung Quốc đều không phát hiện được loại hình kịch nào có thể lưu giữ hình thái diễn xuất trước đời Minh một cách toàn diện như vậy.

“Đồng sinh và Lí thị” dùng sáng tác mới làm cho Lê Viên hí tái hiện phong cách cổ xưa của hí kịch Trung Quốc, tràn đầy nét thi vị phong nhã của hí kịch nhân văn truyền thống, làm cho người xem vô cùng thoải mái. Nó cải biên thành hí kịch cổ điển từ một tiểu thuyết đương đại, viết về Bành lão viên ngoại trước lúc lâm chung vẫn không yên tâm về cô vợ trẻ Lí thị, nhờ thấy giáo thật thà chất phác Đồng Tú Tài thay ông trông nom và quản lí. Đồng sinh và Lí thị từ đó đã nảy sinh tư tình, đồng thời tìm được hạnh phúc của mình một cách rất ngay thẳng. Biên kịch Vương Nhân Kiệt am hiểu sâu sắc văn thơ cổ, tu từ sinh động và mới mẻ, nho nhã. Điều quan trọng hơn là, ông có được trực giác văn hóa mà các kịch gia cùng thời khó có được, do vậy mới có thể hiểu sâu sắc sức cuốn hút của nghệ thuật hí kịch truyền thống. Với tài hoa của mình, ông đã triển khai được hướng phát triển quay về truyền thống, phát triển cái mới dựa trên những cái truyền thống. Đạo diễn Tô Ngạn Thạc của đoàn hí kịch Tuyền Châu Lê Viên và diễn viên chính của vở kịch này là Tăng Tĩnh Bình, Cung Vạn Lí đã phát huy đến cực điểm những nét tinh hoa, đẹp đẽ, trang nhã vốn có của hí kịch truyền thống Trung Quốc.

“Đồng sinh và Lí thị” cung cấp một ví dụ ít thấy, nó thể hiện đầy đủ sự trân trọng của kịch gia đối với giá trị văn hóa lịch sử của nghệ thuật bản quốc. Trong bối cảnh đa văn hóa giao lưu thường xuyên và cạnh tranh ác liệt, tâm lí bình tĩnh, ổn định của các kịch gia đã kết hợp được tính dân tộc và tính hiện đại thành một thể thống nhất. Lê Viên hí “Đồng sinh và Lí thị” trên hai phương diện sáng tác hí kịch truyền thống và





biểu xuất đều có thể coi là tác phẩm đỉnh cao, đủ để đại diện cho trình độ cao nhất về sáng tác hí kịch truyền thống và biểu xuất.

Từ đầu thế kỉ XXI trở lại đây, do ảnh hưởng của việc lựa chọn các tác phẩm tiêu biểu văn hóa phi vật thể trên phạm vi toàn thế giới của tổ chức UNESCO, rất nhiều các loại hình kịch truyền thống Trung Quốc được bảo vệ và ủng hộ đặc biệt của chính phủ và chính quyền địa phương. Hơn một thế kỉ trước đây, do bị chi phối mạnh bởi quan niệm giá trị văn hóa phương Tây, hí kịch Trung Quốc đi vào con đường thay đổi truyền thống nghệ thuật Trung Quốc bằng quan niệm hí kịch phương Tây một cách vô ý thức. Xu thế này sau khi bước vào thế kỉ XXI đã xuất hiện sự thay đổi lớn. Hí kịch Trung Quốc một mặt vẫn hòa nhập với thế giới, đồng thời mặt khác vẫn quay về truyền thống ngày càng lí tính hơn.

PHỤ LỤC
Bảng tóm tắt niên đại lịch sử Trung Quốc

Thời đại đồ đá cũ	Khoảng 170 vạn năm – 1 vạn năm trước
Thời đại đồ đá mới	Khoảng 1 vạn năm – 4000 năm trước
Hạ	Năm 2070 – năm 1600 TCN
Thương	Năm 1600 – năm 1046 TCN
Tây Chu	Năm 1046 – năm 771 TCN
Xuân Thu	Năm 770 – năm 476 TCN
Chiến Quốc	Năm 475 – năm 221 TCN
Tấn	Năm 221 – năm 206 TCN
Tây Hán	Năm 206 TCN – năm 25 SCN
Đông Hán	Năm 25 – năm 220
Tam Quốc	Năm 220 – năm 280
Tây Tấn	Năm 265 – năm 317
Đông Tấn	Năm 317 – năm 420
Nam Bắc triều	Năm 420 – năm 589
Tùy	Năm 581 – năm 618
Đường	Năm 618 – năm 907
Ngũ đại	Năm 907 – năm 960
Bắc Tống	Năm 960 – năm 1127
Nam Tống	Năm 1127 – năm 1279
Nguyên	Năm 1206 – năm 1368
Minh	Năm 1368 – năm 1644
Thanh	Năm 1616 – năm 1911
Trung Hoa Dân Quốc	Năm 1912 – năm 1949
Nước Cộng hòa Nhân dân Trung Hoa	Thành lập năm 1949

HÍ KỊCH

Trung Quốc

PHÓ CẢN

Chịu trách nhiệm xuất bản
NGUYỄN THỊ THANH HƯƠNG
Biên tập: Trần Ban

NHÀ XUẤT BẢN TỔNG HỢP TP. HỒ CHÍ MINH
62 Nguyễn Thị Minh Khai, Q.1
ĐT: 38256713 – 38247225 – 38296764 - 38223637
Fax: 84.8.38222726

Email: tonghop@nxbhcm.com.vn
Website: <http://www.nxbhcm.com.vn> – <http://www.sachweb.vn>

NHÀ SÁCH TỔNG HỢP 1
62 Nguyễn Thị Minh Khai, Quận 1, TP. Hồ Chí Minh
ĐT: 38256804 - Fax: 84.8.38222726 - Email: tonghop@nxbhcm.com.vn

NHÀ SÁCH TỔNG HỢP 2
86 - 88 Nguyễn Tất Thanh, Quận 4, TP. Hồ Chí Minh
ĐT: 39433868 - Fax: 84.8.39433867 - Email: tonghop@nxbhcm.com.vn

GPXB số: 300-2013/CXB/60-30/THTPHCM cấp ngày 13/3/2013.

中国戏剧

HÍ KỊCH

Trung Quốc

Trung Quốc là đất nước rộng lớn, nơi các hình thái hoạt động của hí kịch vô cùng phong phú, đa dạng và được phân bố khắp các vùng lãnh thổ của họ. Hình thức hí kịch thường gặp nhất ở Trung Quốc bây giờ là sự kết hợp giữa hát và biểu diễn. Đây là một hoạt động nghệ thuật mang tính đại diện và độc đáo của loại hình nghệ thuật hí kịch Trung Quốc. Hí kịch có nguồn gốc từ thế kỉ XII. Trong thời gian dài trên 800 năm, hí kịch Trung Quốc vẫn giữ được những hình thái cơ bản của nó và được người dân Trung Quốc vô cùng yêu mến. Đầu thế kỉ XX, do ảnh hưởng của phương Tây, kịch nói bắt đầu truyền bá vào Trung Quốc. Với thời gian hơn 100 năm, kịch nói dần dần hòa nhập cảm rễ sâu vào văn hóa Trung Quốc, và trở thành một trong những loại hình kịch có sức ảnh hưởng lớn nhất.



中国图书对外推广计划
CHINA BOOK INTERNATIONAL

ISBN 978-6-04-580491-9



9 786045 804919

Giá: 62.000 đ